RUDOLF STEINER GESAMTAUSGABE

RUDOLF STEINER GESAMTAUSGABE

Abteilung A: Schriften,
II. Gesammelte Aufsätze

Herausgegeben von der
Rudolf Steiner Nachlassverwaltung

Band GA 29

RUDOLF STEINER

Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889 – 1900

2004

RUDOLF STEINER VERLAG

Unveränderter Nachdruck der von
E. Froböse und W. Teichert besorgten 2. Auflage

Bibliographischer Nachweis bisheriger Ausgaben
Seite 491

Band GA 29

3., unveränderte Auflage 2004

Satz: Rudolf Steiner Verlag
Druck und Verarbeitung: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

ISBN 3-7274-0290-3

INHALT

Theater-Kritiken. Besprechungen dramatischer Werke

Über einzelne Darsteller
Vortragsabende · Theater-Chronik

QUELLENNACHWEIS DER ZEITSCHRIFTEN

1889

«Deutsche Post» Berlin

Illustrierte Wochenschrift für die Deutschen aller Länder. Organ des «Warenhauses für deutsche Beamte» und für die Veröffentlichungen des «Deutschen Offiziervereins». Schriftleitung: Otto Lohr. Verlag «Deutsche Post».

1889/1890

«Nationale Blätter» Wien

Organ des deutschen Vereins in Wien. Herausgeber und verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Friedrich Sueti. Druck von Friedrich Kaiser, Wien.

1893

«Literarischer Merkur» Weimar

Kritisches und bibliographisches Wochenblatt. Verlag von Hermann Weißbach. Redaktion: Curt Weißbach.

1894 und 1896

«Deutschland» Zeitung Weimar

Tag- und Gemeinde-Blatt. Verantwortlicher Redakteur: Paul Böhler. Verlag der Panseschen Verlagshandlung.

1895/1896

«Das Magazin für Literatur» Berlin

1832 begründet von Joseph Lehmann. Herausgegeben von Otto Neumann-Hofer. Verantwortlicher Redakteur: Paul Schettler. Verlag von Conrad Skopnik in Berlin.

1897

«Das Magazin für Literatur» Berlin

Herausgegeben von Rudolf Steiner und Otto Erich Hartleben. Verantwortlicher Redakteur: Dr. Rudolf Steiner, Berlin. Verlag von Emil Felber in Weimar.

1898

«Das Magazin für Literatur» Berlin und Weimar

Herausgegeben von Rudolf Steiner, Otto Erich Hartleben und Moriz Zitter. Verantwortlicher Redakteur: Dr. Rudolf Steiner, Berlin. Verlag von Emil Felber in Weimar, von Oktober ab: Siegfried Cronbach in Berlin.

1898 / 1899

«Dramaturgische Blätter» Berlin und Weimar

von Oktober 1898 ab: *Berlin.* Organ des Deutschen Bühnenvereins. Beiblatt zum «Magazin für Literatur». Verantwortlicher Redakteur: Dr. Rudolf Steiner, Berlin. Verlag von Emil Felber in Weimar, von Oktober 1898 ab: Siegfried Cronbach in Berlin.

1899 / 1900

«Das Magazin für Literatur» Berlin

Herausgegeben von Rudolf Steiner, Otto Erich Hartleben und Moriz Zitter, von Dezember 1899 ab von Rudolf Steiner und Otto Erich Hartleben, und vom März 1900 ab von Rudolf Steiner. Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Dr. Rudolf Steiner. Verlag Siegfried Cronbach in Berlin.

ZUR EINFÜHRUNG

Aus «Mein Lebensgang»

Ich hatte schon seit längerer Zeit daran gedacht, in einer Zeitschrift die geistigen Impulse an die Zeitgenossenschaft heranzubringen, von denen ich meinte, daß sie in die damalige Öffentlichkeit getragen werden sollten. Ich wollte nicht «verstummen», sondern so viel sagen, als zu sagen möglich war.

Selbst eine Zeitschrift zu gründen, war damals etwas, woran ich nicht denken konnte. Die Geldmittel und die zu einer solchen Gründung notwendigen Verbindungen fehlten mir vollständig.

So ergriff ich denn die Gelegenheit, die sich mir ergab, die Herausgeberschaft des «Magazin für Literatur» zu erwerben.

Das war eine alte Wochenschrift. Im Todesjahr Goethes (1832) ist sie gegründet worden. Zunächst als «Magazin für Literatur des Auslandes». Sie brachte Übersetzungen dessen, was die Redaktion an ausländischen Geistesschöpfungen auf allen Gebieten für wertvoll hielt, um dem deutschen Geistesleben einverleibt zu werden. – Später verwandelte man die Wochenschrift in ein «Magazin für die Literatur des In- und Auslandes». Jetzt brachte sie Dichterisches, Charakterisierendes, Kritisches aus dem Gesamtgebiet des Geisteslebens. Innerhalb gewisser Grenzen konnte sie sich mit dieser Aufgabe gut halten. Ihre so geartete Wirksamkeit fiel in eine Zeit, in der im deutschen Sprachgebiete eine genügend große Anzahl von Persönlichkeiten vorhanden war, die jede Woche in kurz überschaulicher Weise das vor die Seele gerückt haben wollten, was auf geistigem Gebiete «vorging». – Als dann in den achtziger und neunziger Jahren in diese ruhig-gediegene Art, das Geistige mitzumachen, die neuen literarischen Zielsetzungen der jungen Generation traten, wurde das «Magazin» wohl bald in diese Bewegung mithineingerissen. Es wechselte ziemlich rasch seine Redakteure und bekam von diesen, die in den neuen Bewegungen in der einen oder der andern Art drinnen standen, seine jeweilige Färbung. – Als ich es 1897 erwerben konnte, stand es

den Bestrebungen der jungen Literatur nahe, ohne sich in einen stärkeren Gegensatz zu versetzen gegen das, was außerhalb dieser Bestrebungen lag. – Aber jedenfalls war es nicht mehr in der Lage, sich allein durch das finanziell zu halten, was es inhaltlich war. So war es unter anderm das Organ der «Freien Literarischen Gesellschaft» geworden. Das ergab zu der sonst nicht mehr ausreichenden Abonnentenzahl einiges hinzu. Aber trotz alledem lag bei meiner Übernahme des «Magazins» die Sache so, daß man alle, auch die unsichern Abonnenten zusammennehmen mußte, um gerade knapp noch einen Stand herauszubekommen, bei dem man sich halten konnte. Ich konnte die Zeitschrift nur übernehmen, wenn ich mir zugleich eine Tätigkeit auferlegte, die geeignet erschien, den Abonnentenkreis zu erhöhen. – Das war die Tätigkeit in der «Freien Literarischen Gesellschaft». Ich mußte den Inhalt der Zeitschrift so einrichten, daß diese Gesellschaft zu ihrem Rechte kam. Man suchte in der «Freien Literarischen Gesellschaft» nach Menschen, die ein Interesse hatten für die Schöpfungen der jüngeren Generation. Der Hauptsitz dieser Gesellschaft war in Berlin, wo jüngere Literaten sie gegründet hatten. Sie hatte aber Zweige in vielen deutschen Städten. Allerdings stellte sich bald heraus, daß manche dieser «Zweige» ein recht bescheidenes Dasein führten. – Mir oblag nun, in dieser Gesellschaft Vorträge zu halten, um die Vermittlung mit dem Geistesleben, die durch das «Magazin» gegeben sein sollte, auch persönlich zum Ausdruck zu bringen...

Mit dem Magazinkreis im Zusammenhang stand eine freie «Dramatische Gesellschaft». Sie gehörte nicht so eng dazu wie die «Freie Literarische Gesellschaft»; aber es waren dieselben Persönlichkeiten wie in dieser Gesellschaft im Vorstande; und ich wurde sogleich auch in diesen gewählt, als ich nach Berlin kam.

Die Aufgabe dieser Gesellschaft war, Dramen zur Aufführung zu bringen, die durch ihre besondere Eigenart, durch das Herausfallen aus der gewöhnlichen Geschmacksrichtung und ähnliches, von den Theatern zunächst nicht aufgeführt wurden. Es war für den Vorstand gar keine leichte Aufgabe, mit den vielen dramatischen Versuchen der «Verkannten» zurechtzukommen.

Die Aufführungen gingen in der Art vor sich, daß man für jeden einzelnen Fall ein Schauspielerensemble zusammenbrachte aus Künstlern, die an den verschiedensten Bühnen wirkten. Mit diesen spielte man dann in Vormittagsvorstellungen auf einer gemieteten oder von einer Direktion frei überlassenen Bühne. Die Bühnenkünstler erwiesen sich dieser Gesellschaft gegenüber sehr opferwillig, denn sie war wegen ihrer geringen Geldmittel nicht in der Lage, entsprechende Entschädigungen zu zahlen. Aber Schauspieler und auch Theaterdirektoren hatten damals innerlich nichts einzuwenden gegen die Aufführung von Werken, die aus dem Gewohnten herausfielen. Sie sagten nur: Vor einem gewöhnlichen Publikum in Abendvorstellungen könne man das nicht machen, weil sich jedes Theater dadurch finanziell schädigte. Das Publikum sei eben nicht reif genug dazu, daß die Theater bloß der Kunst dienten.

Die Betätigung, die mit dieser «Dramatischen Gesellschaft» verbunden war, erwies sich als eine solche, die mir in einem hohen Grade entsprechend war. Vor allem der Teil, der mit der Inszenierung der Stücke zu tun hatte. Mit Otto Erich Hartleben zusammen nahm ich an den Proben teil. Wir fühlten uns als die eigentlichen Regisseure. Wir gestalteten die Stücke bühnenmäßig. Gerade an dieser Kunst zeigt sich, daß alles Theoretisieren und Dogmatisieren nichts hilft, wenn sie nicht aus dem lebendigen Kunstsinn hervorgehen, der im einzelnen das allgemein Stilvolle intuitiv ergreift. Die Vermeidung der allgemeinen Regel ist voll anzustreben. Alles, was man auf einem solchen Gebiete zu «können» in der Lage ist, muß im Augenblicke aus dem sicheren Stilgefühl für die Geste, die Anordnung der Szene, sich ergeben. Und was man dann, ohne alle Verstandesüberlegung, aus dem Stilgefuhle, das sich betätigt, tut, das wirkt auf alle beteiligten Künstler wohltuend, während sie sich bei einer Regie, die aus dem Verstande kommt, in ihrer inneren Freiheit beeinträchtigt fühlen.

Auf die Erfahrungen, die ich auf diesem Gebiete damals gemacht habe, mußte ich mit vieler Befriedigung in der Folgezeit immer wieder zurückblicken...

Dazu fiel noch die Aufgabe auf mich, die Vorstellung durch eine kurze hinweisende Rede (Conférence) einzuleiten. Man hatte damals diese in Frankreich geübte Art auch in Deutschland bei einzelnen Dramen angenommen. Natürlich nicht auf dem gewöhnlichen Theater, aber eben bei solchen Unternehmungen, wie sie in der Richtung der «Dramatischen Gesellschaft» lagen. Es geschah das nicht etwa vor jeder Vorstellung dieser Gesellschaft, sondern selten; wenn man für notwendig hielt, das Publikum in ein ihm ungewohntes künstlerisches Wollen einzuführen. Mir war die Aufgabe dieser kurzen Bühnenrede aus dem Grunde befriedigend, weil sie mir Gelegenheit gab, in der Rede eine Stimmung walten zu lassen, die mir selbst aus dem Geist heraus strahlte. Und das war mir lieb in einer menschlichen Umgebung, die sonst kein Ohr für den Geist hatte. Das Drinnenstehen in dem Leben der dramatischen Kunst war für mich damals überhaupt ein recht bedeutsames.

AUFSÄTZE

WIENER THEATERVERHÄLTNISSE

Wir Deutschen leiden gegenwärtig an einem schweren Kulturübel. Wir sind die Träger einer hohen Bildung; aber diese kann es nicht dazu bringen, die Tonangeberin des öffentlichen Lebens zu werden. Statt daß sie allen unseren ideellen Bestrebungen das Gepräge gäbe, macht sich überall Seichtigkeit und Dilettantismus zur leitenden Macht. Wir haben es zu einer Kunstanschauung gebracht, wie sie kein Volk hat, aber in der öffentlichen Pflege unserer Kunst, in der Führung unserer Kunstinstitute, in der Kritik ist wenig von dieser Anschauung zu merken. Unser ganzes geistiges Leben steht deshalb heute auf einer viel tieferen Stufe, als es nach den Anlagen unseres Volkes, nach seiner eingeborenen Tiefe stehen könnte. Wo immer wir hinschauen, finden wir die traurigen Beweise für diese Sätze. Wir könnten sie ebensogut auf jeden anderen Zweig unserer gegenwärtigen Kulturbestrebungen anwenden, wie wir es diesmal auf die Pflege des Dramas in unseren Wiener Theatern tun wollen.

Wir haben in Wien zwei Schauspielhäuser, die einem reinen Kultur- und Kunstzwecke dienen könnten, wenn sie ihre Aufgabe richtig erfassen wollten: das Hofburgtheater und das neue Deutsche Volkstheater. An die übrigen Bühnen kann in dieser Richtung wohl kaum gedacht werden. Denn sie haben einen schweren Stand gegenüber ihrem Publikum. Einen wahren Kunstgenuß sucht dies letztere ja doch nicht, und wenn dieser nicht da ist, da hört auch der Maßstab für das Gute auf. Dann fängt eben das Bestreben an, solche Stücke zu bringen, mit denen man möglichst viel verdienen kann. Das Kunstinstitut hört auf, ein solches zu sein, und wird ein auf möglichst großen Erwerb bedachtes Unternehmen.

Ein solches hat nun unser Burgtheater nie zu sein brauchen; das Deutsche Volkstheater hätte es nie werden sollen. Es gibt nämlich in Wien noch immer Leute genug, die Sinn für höhere Ziele in der Kunst haben, um zwei Theater jeden Abend zu füllen; man muß ihnen nur den Zugang zu diesen Theatern nicht unmöglich machen. Das Burgtheater nun aber sowohl wie das

Volkstheater haben es verstanden, gerade jenes Publikum auszuschließen, für das sie so recht bestimmt sind.

Durch die unerschwinglich hohen Preise und namentlich durch die Einführung des Stammsitz-Abonnements hat sich das Burgtheater ein Publikum geschaffen, das wohl meistens Geld, aber nicht immer Kunstverständnis hat. Frivolstes Unterhaltungsbedürfnis ist da an die Stelle des Kunstsinnes getreten. Man mißverstehe uns nicht! Denn wir verkennen die ja ganz bedeutsamen Errungenschaften des Burgtheaters in der letzten Zeit durchaus nicht. Es ist einem Manne die künstlerische Führerschaft übertragen, dessen dramatisches Können die Achtung jedes Einsichtigen fordert. Jede neue Vorstellung ist ein Beweis dafür. Wir sind auch nicht blind für die Verdienste, die sich dieser Mann durch Neuaufführung klassischer Stücke, wie «Gyges und sein Ring», «Die Jüdin von Toledo», «Lear», erworben hat. Das waren Theaterereignisse ersten Ranges. Ein weiteres steht uns durch die versprochene «Antigone» bevor. Auch sind wir nicht blind für den Gewinn, den das Burgtheater durch den Eintritt einer Kraft ersten Ranges mit Fräulein Reinhold in sein Künstlerpersonal zu verzeichnen hat. Aber das Wiener Burgtheater hat denn doch noch eine ganz andere Aufgabe, als alte Stücke in meisterhafter szenischer Einrichtung wieder zu beleben. Das Leben unseres Burgtheaters sollte in innigstem Zusammenhange mit der Entwickelung der dramatischen Literatur der Gegenwart stehen. Aber mit der Förderung dieser letzteren hat dasselbe wenig Glück. Es hat in den letzten Jahren an neuen Stücken fast durchaus ganz Wertloses gebracht. «Cornelius Voß», «Wilddiebe», «Der Flüchtling», «Die wilde Jagd» gehören nicht in dieses Kunstinstitut. Wir sagen es mit schwerem Herzen, aber wir müssen es sagen: sie gereichen demselben zur Schande. Man wende uns nicht ein, die Gegenwart habe nichts Besseres. Das ist einfach nicht richtig. Ein Volk wie das deutsche hat in dem Augenblicke Besseres, in welchem seine ersten Bühnen einen höheren Maßstab anlegen. Versteht es das Burgtheater, sich ein kunstsinniges Publikum zu schaffen, dann werden die deutschen Schriftsteller diesem Theater gute Stücke liefern. Solange aber auf den Stammsitzen der Bildungspöbel sich

breitmacht und jede ernste Kunstrichtung ablehnt, so lange steht die Leitung des Burgtheaters einer Macht gegenüber, die es hindert, wahre Kunstaufgaben zu lösen. Hier liegt das, worauf es ankommt. Warum ist es heute fast unmöglich, eine neue Tragödie aufzuführen? Nicht weil sie kein Publikum finden würde, sondern weil dasjenige, welches eine solche zu genießen verstünde, durch ein anderes verdrängt wird, dem jeder Sinn dafür fehlt. Dieses Publikum hat neben dem oberflächlichsten Unterhaltungsbedürfnis höchstens noch jenes für schauspielerische Virtuosität. Und so kommt es, daß ganz wertlose Stücke gegeben werden, wenn sich in ihnen nur dankbare Rollen, das heißt solche Rollen finden, in denen der Schauspieler durch irgendein besonderes Kunststückchen glänzen kann. Wir haben dieses in den «Wilddieben» und im «Flüchtling» bis zur Ekelerregung mitmachen müssen. Was aber noch weit ärger ist, wir mußten es jüngst erleben, daß der literarische Beirat unseres Burgtheaterdirektors von der Lehrkanzel herab die verwerflichste aller Kunstlehren verkündigte: daß für den Wert eines Dramas die Bühnentechnik allein maßgebend sei. Damit wird ein Satz aufgestellt, der geradezu den Tod aller dramatischen Kunst bedeutet. Der Dramatiker steht doch wohl unter ganz anderen Kunstgesetzen, als die Rücksicht auf die zufälligen Einrichtungen der Bühne ist. Nimmermehr hat sich der Dramatiker der Bühne, der Dichter dem Schauspieler, sondern stets dieser jenem unterzuordnen. Was dramatisch wertvoll ist, dafür hat eben die Bühnentechnik Mittel und Wege zu schaffen, um es zur Aufführung zu bringen. Es ist ein trauriges Zeichen der Zeit, daß Lehren wie die des Barons Berger, die aller gesunden Ästhetik Hohn sprechen, soviel Zustimmung finden und Aufsehen machen konnten.

Viel weniger aber als das Burgtheater erfüllt das Deutsche Volkstheater seine Aufgabe. Man konnte von demselben, nach dem, was versprochen worden ist, mit Recht die Pflege jenes dramatischen Gebietes erwarten, das den breiteren Massen des Publikums, jenen Massen, die über keine höhere als die gewöhnliche Schulbildung verfügen, einen höheren geistigen Genuß verschaffen kann. Dieses Publikum hätte sich allmählich gefunden, wenn

man es gesucht hätte. Da hätte man anfangs freilich darauf verzichten müssen, möglichst viel aus dem Theater «herauszuschlagen». Man hätte einen artistischen Leiter mit festem Gehalt an die Spitze, einen tüchtigen Regisseur ihm an die Seite stellen sollen. Statt dessen hat man das Theater verpachtet, und der Direktor ist darauf angewiesen, «einträgliche» Stücke zu geben. Womit hat man den Anfang gemacht? Mit «Ein Fleck auf die Ehr» war das Haus freilich würdig eröffnet. Es wäre aber einfach ein Skandal gewesen, hätte man nicht Anzengruber das erste Wort gegeben. Dafür war das unmittelbar Nachkommende schlimm genug. Da sehen wir «Maria und Magdalene» von Lindau, dann «Die berühmte Frau» von Schönthan und Kadelburg. Diese Stücke auf dem Volkstheater zu geben, war unerhört. Damit hatte man von vornherein sich ein Publikum geschaffen, das nicht in dieses Theater gehört. «Die berühmte Frau» hat die frivolste und verletzendste Tendenz, die man sich denken kann. Sie macht einfach alles geistige Leben der Frau, auch wenn dasselbe aus tiefem innerem Bedürfnis hervorgeht, lächerlich. Die Aufgabe der Frau liegt nach diesem Stücke nur darin, zu kochen, zu stricken und – Kinder zu gebären. Das Verwerflichste an der Sache aber ist, daß die Frivolität hier in geschickter, wirksamer Theatermache steckt, die das Publikum gefangennimmt. Nicht anders ist es mit «Maria und Magdalene», wenn wir auch so viel Schädliches wie der «Berühmten Frau» diesem Machwerk nicht nachsagen können.

Mit diesem Anfang war eben vieles, wenn nicht alles verdorben. Was wir noch von einiger Bedeutung erlebten, war die Aufführung des «Wilhelm Tell». Aber gerade an dieser Vorstellung zeigte es sich, wie auch das Künstlerpersonal den Anforderungen durchaus nicht gewachsen ist, die man notwendig stellen muß. Wir sind ja nicht so töricht, diese Vorstellung mit der großartigen Tellvorstellung am Burgtheater vergleichen zu wollen, die namentlich durch die Ausgestaltung der Tell-Rolle durch Krastel ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges ist; aber das Volkstheater leistete doch gar zu wenig. Szenische Einrichtung so wenig wie künstlerische Darstellung erhoben sich bis zur Mittelmäßigkeit. Alles, was das Volkstheater noch Nennenswertes leistete, war eine Aufführ-

rung des «Pfarrers von Kirchfeld». Das übrige: «Die Rantzau», «Der Hypochonder», «Der Strohmann», «Die Hochzeit von Valeni» waren Stücke eben für das Publikum berechnet, das mit Aufführung der «Berühmten Frau» geschaffen war.

Unsere Bühnen sollten nur einmal den Mut haben, auf ein bestimmtes Publikum zu rechnen, und man würde sehen, daß es kommt.

ZUR BURGTHEATER-KRISIS

Sooft bei uns in Österreich irgendeine bedeutende Stelle zu besetzen ist, sind sowohl die dabei maßgebenden Kreise wie auch die sonst so allweisen Herren der Wiener Journalistik ratlos. Immer behaupten sie, es fehle an der geeigneten Persönlichkeit, die ein solches Maß von Wissen und Können in sich vereinigt, um den in Frage kommenden Platz ganz auszufüllen. Gegenwärtig können wir dies wieder an der Direktionskrisis im Burgtheater erfahren. Es müßte uns bange werden um den Rückgang der deutschen Wissenschaft und Kunst, wenn wir wirklich so arm an hervorragenden Persönlichkeiten wären, wie uns ein hiesiger Kritiker jüngst glauben machen will, wenn er sagt: «Und es gibt wohl auch keinen, der die dazu erforderlichen Eigenschaften in sich vereinigte, denn gäbe es einen, so müßten längst alle Blicke auf ihm ruhen. Das Ideal eines Burgtheaterdirektors werden wir auf keinen Fall bekommen. Wir werden unsere Anforderungen herabstimmen und statt einer ganz geeigneten Persönlichkeit mit einer halbwegs geeigneten vorliebnehmen müssen (Edm. Wengraf in der «Wiener Allgemeinen Zeitung» vom 12. Januar d. J. [1890].» Diese Worte sind einfach lächerlich; sie werden an Sinnlosigkeit nur noch von dem übertroffen, was Ludwig Speidel im letzten Sonntagsfeuilleton der «Neuen Freien Presse» schreibt, und das darinnen gipfelt: wir hätten in ganz Österreich und Deutschland außer Baron Berger keinen Mann, der jetzt das Burgtheater leiten kann. Wenn auch diese Auslassung Speidels geradezu an Komik grenzt und schon deshalb bei jedem Einsichtigen nur ein Lachen bewirken sollte, so

können wir sie doch nicht für so ganz ungefährlich halten. Denn Speidels Einfluß auf die maßgebenden Kreise des Burgtheaters ist groß, und auf sein Wort wird gehört. Wir wissen nicht, wodurch dieser Kritiker einen solchen Einfluß gewonnen hat. Es klingt das für die hiesigen Ohren geradezu ketzerisch, aber es muß doch einmal gesagt werden: Speidels Ruf ist ein großenteils gemachter. Er schreibt so, wie das einem gewissen Teile des Wiener Publikums gefällt, geistreichelnd, witzig, aber er ist ohne alle Gründlichkeit; er hat weder Kunstprinzipien, noch einen geläuterten, gefestigten Geschmack. Man bewundert den Stil Ludwig Speidels. Im Grunde ist das aber doch nur ein etwas besserer Zeitungsstil, der oft die Wahrheit dreht und wendet, um einen Absatz mit einer witzigen Wendung abzuschließen; das gefällt dann, und man fragt nicht weiter, ob das Behauptete auch wahr ist... Wir fürchten es nun, daß, wie so oft, auch diesmal die Stimme dieses Mannes erhört werden wird. Aber diesmal wäre es am gefährlichsten. Denn unser Burgtheater steht tatsächlich vor einer großen Gefahr. Es ist vor allem in Gefahr, mit dem Lustspiel vollständig zu verflachen. Was wir in dieser Richtung in der letzten Zeit zu sehen bekamen, welche Geschmacksrichtung sich darin aussprach, darauf wurde erst vor kurzem in diesen Blättern hingedeutet. Es war zumeist ganz wertlose Theatermache, aber es wurde vortrefflich gespielt. Die Schauspielkunst scheint sich in der Tat in unserm Burgtheater von der dramatischen Kunst vollständig emanzipieren zu wollen. Nicht wenig hat dazu noch beigetragen, daß der verstorbene Förster eben viel bedeutender als Regisseur denn als Dramaturg war. Hierinnen liegt ein Fingerzeig, was bei der Wahl des künftigen Direktors vor allen andern Dingen in Betracht kommt. Es wird sich jetzt um einen Direktor handeln, der Einsicht und Verständnis genug besitzt, um aus der dramatischen Literatur der Gegenwart das wahrhaft Wertvolle, das Bleibende herauszufinden, und der das hat, was man «ästhetisches Gewissen» nennt, das ihm verbietet, bloßen Stückefabrikanten wie Schönthan, Herzl, Fulda, Blumenthal den Eingang ins Burgtheater zu gewähren. Von Männern wie v. Werther, Savits können wir uns das nimmermehr versprechen. Sie würden gewiß vortreffliche Regisseure sein, aber

sie dürften am wenigsten von dem Fehler frei sein, um dankbarer Rollen willen schlechte Dramen aufzuführen.

Wir haben es ja gesehen, wie gerade in der Zeit, wo ein Bühnenroutinier wie Sonnenthal das Burgtheater leitete, der obige Irrtum am tiefsten Wurzel faßte. Bei all seiner Bedeutung als Schauspieler und Regisseur fehlt Sonnenthal jedes Verständnis für die dramatische Kunst. Das fürchten wir auch von v. Werther und Savits. Es wurden noch die Namen Spielhagen, Paul Heyse und Hans Hopfen genannt. Die beiden ersteren würden wohl einer Berufung kaum Folge leisten; Hans Hopfen aber ist in seinem ganzen literarischen Wirken viel zu oberflächlich, als daß das Burgtheater etwas von ihm erwarten könnte. Auch wurde mit Recht bemerkt, daß diese letzteren drei Persönlichkeiten sich viel zu wenig in der dramatischen Kunst umgesehen haben, um der zweiten Aufgabe gewachsen zu sein, die dem künftigen Burgtheaterdirektor zufällt: Ordnung im Personalstand zu schaffen. Unsere wahrhaft guten Kräfte sind alt geworden und bedürfen bald eines Ersatzes. Unsere jüngeren sind bis auf Fräulein Reinhold fast durchaus unbedeutend. Hier muß einfach aufgeräumt werden. Der künftige Direktor wird gegenüber mancher jungen schauspielerischen Kraft die Energie haben müssen, zu sagen: «Dich kann ich nicht brauchen; es muß Platz geschafft werden für Besseres.»

Was soll es nun, wenn gegenüber diesen dringenden Bedürfnissen der Wiener Hofbühne Speidel für seinen Schützling, Baron Berger, nur die Empfehlung aufzubringen vermag: er kenne die Verhältnisse am Burgtheater, er habe sich während der Zeit seines Sekretariats gerade den Sinn für das Spezifische der «Wiener» Schauspielkunst aneignen können. Das ist kleinlich. Wir aber brauchen einen Mann mit einem Blick ins Große, mit voller ästhetischer und dramaturgischer Einsicht. Das ist Baron Berger nicht. Er hat in seinen hiesigen Universitätsvorlesungen geradezu gezeigt, daß er von der Stellung der Schauspielkunst zur Dramatik falsche Begriffe hat; er hat gezeigt, daß er wohl Vorlesungen im Feuilletonstil und in blendender Rede zu halten vermag, nicht aber, daß er die deutsche Kunstanschauung sich angeeignet hat.

Was aber Ludwig Speidel nicht zu wissen scheint, denn er geht über dessen Namen nur ganz flüchtig hinweg, das ist, daß wir tatsächlich einen guten dramaturgischen Schriftsteller besitzen, der in den letzten Jahren mit jeder neuen Publikation zeigte, dass er gewachsen ist, das ist nun Heinrich Bulthaupt. Mit feinem Verständnis für die innere Technik und Ästhetik des Dramas ausgestattet, können sich auch wenige mit ihm messen, was eindringendes Verständnis für die schauspielerische Kunst betrifft. Wenn ihm Ludwig Speidel vorwirft, er zeige wenig Verständnis für die Eigenart gerade der Burgtheater-Schauspielkunst, so haben wir dazu mancherlei zu sagen. Erstens hat diese Kunst gewisse große Vorzüge, denen sich gerade ein Mann wie Bulthaupt nicht verschließen kann; zweitens aber hat sie Unarten, Fehler, die wohl Bulthaupt, nicht aber Ludwig Speidel sehen kann, weil er sie mit großgezogen hat. Und endlich kommt noch dazu, daß Bulthaupt an dramatischer Einsicht seit jener Publikation über das Münchener Gesamtgastspiel, auf welche Speidel seine Ansicht stützt, so gewachsen ist, daß man sein jetziges Können nicht mehr nach jener Schrift, sondern nach seinen letzten, ganz außerordentlichen Publikationen über die «Dramaturgie der Oper» und die Dramaturgie unserer Klassiker beurteilen muß.

«Ja, aber müssen wir denn durchaus in die Fremde gehen; finden wir denn in Wien keinen geeigneten Mann?», so hören wir die Anhänger einer gewissen literarischen Versicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit rufen. Ohne auf die Abgeschmacktheit dieser Rede weiter einzugehen, möchten wir doch bemerken, daß man uns in Wien den Mann zeigen solle, der die oben gestellten Bedingungen erfüllt. Man nennt verschiedene Namen: Friedrich Uhl zunächst, dann in letzter Zeit sogar: Ganghofer, Schwarzkopf, Hevesi und Müller-Guttenbrunn. Von Ganghofer, Schwarzkopf und Hevesi brauchen wir nicht weiter zu reden. Was Uhl betrifft, so müssen wir sagen, daß seine Kritiken in der «Wiener Zeitung» uns in der Tat augenblicklich als die besten Wiener Theaterkritiken erscheinen; allein die anderen sind eben alle auf solcher Stufe, daß mit ihnen überhaupt nicht ernstlich gerechnet werden kann. Dadurch ist aber jemand doch noch nicht vorherbestimmt zum

Burgtheaterdirektor, daß er gegenüber grenzenloser Unwissenheit und Geschmacklosigkeit ein allerdings feines und geläutertes Urteil besitzt. Was nun Müller-Guttenbrunn betrifft, so hätten wir uns seinerzeit gefreut, ihn an der Spitze des Deutschen Volkstheaters zu erblicken: jetzt, da er mit der Moral und der Entrüstung über die Mittelmäßigkeit der Leistungen jenes Theaters im Munde das schlechte Stück «Die Hochzeit von Valeni» lobt, sind wir davon zurückgekommen. Für das Burgtheater scheint uns seine Kraft aber überhaupt zu gering.

Wir geben uns nicht der Hoffnung hin, daß die Krisis im Burgtheater im oben angedeuteten Sinne gelöst wird; wir wissen dann aber auch, daß nicht aus Mangel an einer geeigneten Persönlichkeit für die Direktion des Burgtheaters die Wahl eine schlechte sein wird, sondern aus Mangel an jenen Persönlichkeiten, die zum Suchen derselben geeignet wären.

UNSERE KRITIKER

Wir haben bereits in der vorigen Nummer, als wir über die Direktionsfrage im Burgtheater sprachen, auf die traurigen Verhältnisse unserer Zeitungskritik hingewiesen. Wir müssen noch einmal darauf zurückkommen, denn die Schwäche dieser Kritik ist einer der Hauptgründe, warum sich unsere Theater durchaus nicht in gesunder Weise entwickeln können. Sie hat den Niedergang des Burgtheaters ebenso verschuldet, wie sie es unmöglich macht, daß sich das Volkstheater zu einer gewissen künstlerischen Höhe erhebt. Die Kritik hat eine zweifache Aufgabe. Eine gegenüber den Kunstinstituten, die andere gegenüber dem Publikum. Dem Theater gegenüber obliegt es ihr, auf die Darstellung befruchtend einzuwirken. Von einer ernsten, auf Prinzipien gestützten Kritik werden die Künstler gerne lernen; von einer nörgelnden, willkürlichen niemals auch nur das geringste. Aber auch das Publikum wird sein Urteil im Vergleiche mit dem des Kritikers gerne heranbilden, seinen Geschmack läutern, wenn es weiß, daß

es einer Kritik gegenübersteht, die auf Kunsteinsicht gegründet ist. Unserer Theaterkritik fehlt nun dieser notwendige Untergrund vollständig. Deshalb ist sie für den Schauspieler sowie für das Publikum ohne allen Wert. Wie kläglich es mit dieser Kritik bestellt ist, können wir ja immer dann beobachten, wenn sie einer Aufgabe gegenübersteht, zu der wahres Wissen und echte Geschmacksbildung erforderlich ist, wo mit dem Phrasengeflunker des unwissenden Zeitungsschreibers eben nichts anzufangen ist. Ganz abgesehen von älteren Beispielen erinnern wir uns nur an einige der jüngsten, an die Aufführungen von «Galeotto», «Gyges und sein Ring» und an die «Jüdin von Toledo». «Galeotto» ist eine der großartigsten dramatischen Schöpfungen. Das Stück ist von feiner psychologischer Wahrheit und läßt uns Konflikte sehen, die einen tiefen Blick in das Menschenherz gewähren. Die Wiener Kritik war dieser Größe gegenüber einfach stumpf. Sie ahnte nicht, daß der spanische Dichter ein Problem erfaßt und mit gewaltiger Kraft dramatisiert hatte, das zu den feinsinnigsten gehört, die sich nur irgendein Künstler stellen kann. Mit einer auch selbst bei dem weniger Gebildeten unglaublichen Oberflächlichkeit des Urteiles wurde auf das Gräßliche, Aufregende verwiesen, welches die Nerven erschüttert! So spricht eben nur der, welcher von der furchtbaren Gewalt der seelischen Kräfte gar nichts ahnt, die in den Personen des Stückes wirken. Nur wer diese erschütternde Tragik voll durchempfinden kann, der weiß auch, welche Wahrheit die so aufregenden äußeren Vorgänge haben. Ebenso ratlos stand unsere Kritik vor «Gyges und sein Ring». In diesem Drama erhob sich Hebbel zu einer Höhe der Anschauung, auf die ihm nur der folgen kann, der ein Bewußtsein davon hat, wie die Naturgewalten in der menschlichen Seele sich kreuzen und bekämpfen, wie in jeder Menschenbrust eine Wiederholung des Lebens im Universum sich vollzieht.

Es ist ein tief mystischer Gedanke, dem wir in diesem Drama begegnen. Zwar hat Hebbel im Drama selbst einmal mit Fingern darauf hingedeutet, daß seine Schöpfung in diesem Sinne aufzufassen, von diesem Standpunkte aus zu beurteilen ist; allein solche Hinweise sind für unsere Kritiker zu zart. Sie zu begreifen, müßte

man eben gründliche Bildung haben. Und so mußten wir denn hören, wie gegenüber Hebbels kosmischer Dichtung die kleinlichsten Fragen gestellt wurden, wie: ob denn die Gestalten möglich sind, ob der Schluß befriedigt und so weiter. Wenn es sich darum handelt, daß der Kritiker mit seiner Einsicht, mit seinem Verständnisse dem Publikum voranzugehen hat, dann muß er seinen Mann stellen. Um zu wissen, daß der «Zaungast» ein «Tier in übertragener Bedeutung» ist, daß man von einem Blumenthalschen Doktor nicht weiß, welcher Fakultät er angehört, dazu braucht niemand einen Kritiker.

Ein böses Schicksal erfuhr jüngst von der Urteilslosigkeit der Kritiker die «Jüdin von Toledo». Es war ein großes Verdienst des verstorbenen Förster, dieses Stück zur Wiederaufführung zu bringen. Denn, wenn es auch nicht das künstlerisch gerundetste, das klassisch vollendetste Drama Grillparzers ist, so ist es doch zweifellos das interessanteste. Interessant vor allen Dingen ist, wie sich an dem Helden sein Schicksal erfüllt. Der König geht nicht wie ein gewöhnlicher tragischer Held zugrunde, sondern er macht einen Läuterungsprozeß durch. Durch die innere Erfahrung, die er mit dem leidenschaftlichen Judenmädchen gemacht hat, geht ein neuer Mensch in ihm auf. Er streift alles ab, was ihn mit dem bisherigen Leben verknüpft hat, sein Selbst macht eine Metamorphose durch. Der Tod ist eine viel geringere Sühne als dieses Fortbestehen bei freiwilligem Aufgeben alles dessen, was bisher die Summe seiner Existenz ausgemacht hat. Er entäußert sich ja auch seiner Souveränität, seiner königlichen Würde. Grillparzer hat damit einen großartigen Gedanken des Urchristentums zur dramatischen Anschauung gebracht. Er hat gezeigt, wie eine tief eingreifende innere Erfahrung das ganze oberflächliche Selbst eines Menschen vernichten kann, ohne daß er physisch zugrunde gehen muß. Das tiefere Selbst ist imstande, sich gegenüber solch einem vollständigen Umschwung der moralischen Anschauungen zu behaupten, das weitere Leben in neuer Form als Pflicht zu betrachten und so die höchste dramatische Sühne an sich selbst zu vollziehen. Neben dieser Gestalt des Königs steht dann Rahel, das Judenmädchen, als eine nicht minder interessante Erscheinung. Es

gehört zur höchsten Kunstvollendung, eine Gestalt wie diese zu zeichnen. Denn Rahel vereinigt in sich die unglaublichsten psychologischen Gegensätze, und es ist dem Dichter gelungen, das Entgegengesetzte so in einer Person zu vereinigen, daß es mit überzeugender Wahrheit wirkt. Dieses Mädchen ist frivol und naiv zugleich, kokett und anmutig, sie ist im Herzen angefault und doch wieder unschuldig, sie ist dämonisch und dabei zugleich oberflächlich. Alle diese Widersprüche sind aber zu einem Bilde voller Lebenswahrheit verwebt. Aber man muß dieses Bild auch im Leben auf sich wirken lassen, um alle seine Reize zu sehen; Rahel konnte nur so lange den König bestricken, solange er sie vor sich sah mit voller Regsamkeit in jeder Faser ihres Körpers. Er mußte sofort zur Besinnung kommen, wenn dieser Zauber der kindlichen Regsamkeit nicht mehr da war. Und darinnen liegt der psychologische Grund, warum er angesichts des Leichnams durch den bösen «Zug um den Mund» geheilt wird. Der Zug um den Mund ist nur das Symbol dafür, wie jene Widersprüche nur durch ein solches Leben glaubhaft und reizend werden konnten. Unsere Kritiker haben sich wohl wenig mit ordentlichen ästhetischen Studien befaßt, deshalb haben sie auch keine Ahnung von der Bedeutung des Symbolischen in dieser Kunst. Feinsinnige Bücher, wie zum Beispiel das von Volkelt «Über den Symbolbegriff in der neueren Ästhetik», systematisch durchzuarbeiten, dazu gehört freilich eine gewisse Bildung. Heute kritisiert man lieber frischweg, wie es Laune und andere Verhältnisse bedingen.

Aber Dichtern wie Hebbel, Grillparzer und so weiter gegenüber genügt nur das Rüstzeug voller ästhetischer Einsicht. Wir haben erst in diesen Tagen wieder einen neuen Begriff von der Tiefe Grillparzerschen Geistes bekommen, als wir das ausgezeichnete Buch von Emil Reich: «Grillparzers Kunstphilosophie» (Wien 1890) lasen, worinnen man ein Bild der ganzen Kunstanschauung dieses Dichters entwickelt findet.

Wir haben an konkreten Beispielen gezeigt, wie unzulänglich unsere Kritik ist. Wir wollen in einer der nächsten Nummern von dem verderblichen Einflusse dieser Kritik auf den Geschmack und das Kunstbedürfnis des Publikums sprechen.

STILKORRUPTION DURCH DIE PRESSE

Man muß heutzutage sich entweder den unbedingten Lobrednern alles dessen, was von der Presse ausgeht, anschließen, oder man gilt bei gewissen Leuten als Finsterling und Rückschrittsmann. Wir müssen diesmal, selbst auf die Gefahr hin, mit diesen wenig schmeichelhaften Prädikaten ausgestattet zu werden, einen tiefgehenden, schädlichen Einfluß unseres Zeitungswesens auf unsere Bildung besprechen.

Die Partei, deren politisches Glaubensbekenntnis in diesen Blättern zum Ausdruck kommt, hat die so verwerfliche Korruption der zeitgenössischen Presse wiederholt gegeißelt und war stets auf Mittel bedacht, wie sie eine dem deutschen Volke würdige und ersprießliche Entwickelung des Zeitungswesens anbahnen könne. Wenn man dabei von «Korruption» spricht, so hat man aber zumeist nur jene äußere Verderbtheit im Auge, welche darinnen besteht, daß der Journalist für Geld alles vertritt, daß er jeder Bestechung zugänglich ist. Danebenher geht aber eine innere Korruption der Presse, die sich in ihren Folgen heute schon überall bemerklich macht. Wir meinen die Korruption des deutschen Stils und der deutschen Sprachbehandlung. Man unterschätze diesen Umstand nur ja nicht. Insbesondere eine nationale Partei muß Wert darauf legen, daß ihre Anschauungen und Ideen in einer der Nation angemessenen und ihrem Wesen gemäßen Art zum Ausdrucke kommen. Ein entwickeltes, sicheres Sprachgefühl, das jedem Worte, jeder Wendung gegenüber mit Bestimmtheit fühlt: «das ist deutsch oder das ist nicht deutsch», ist ein notwendiges Erfordernis jedes gebildeten Deutschen. Von niemandem mehr aber muß man das verlangen als von jenen, die sich zu Vertretern der öffentlichen Meinung aufwerfen wollen. In unseren Wiener Blättern, die «tonangebende» «Neue Freie Presse» mit eingeschlossen, finden wir nun aber die gröbsten Verstöße gegen das Sprachgefühl. Wer Sinn und Empfindung für deutsche Art zu sprechen hat, wird, wenn er überhaupt Zeitungen liest, nur entrüstet sein können über die Versündigung an seiner Muttersprache. Er wird finden, daß es fast in jedem Leitartikel der «Neuen Freien Presse»

wimmelt von stilistischen Verkehrtheiten, von undeutschen Wendungen. Sätze, in denen das Subjekt an unrechter Stelle steht, solche, die statt in der leidenden in der tätigen Form stehen, unrichtig angebrachte Partizipien und Nebensätze finden sich in jeder Spalte des genannten «Weltblattes». Jüdisch-mundartliche und andere der deutschen Sprache hohnbietende Wendungen sind in jedem dritten Satze zu finden.

Die deutsche Sprache gehört zu jenen, die, wie die lateinische, ein strenger Ausdruck der Logik sind; sie läßt eine Genauigkeit der Sprechweise wie wenige zu. Unsere Journalistik versteht es, jegliches Ding in dieser Sprache bis zur Unklarheit und Undeutlichkeit zu verzerren. Unsere Sprache ist schlicht und einfach, das Zeitungsdeutsch geschraubt und geziert. Unsere deutschen Schriftsteller zeichnen sich durch hohe Vornehmheit des Sprachbaues aus; die Journalistik tritt in einer geradezu pöbelhaften Ausdrucksweise auf: verlottert, schlottrig, schleuderhaft. Ganz Europa bewundert an unseren Prosaikern die strenge Gliederung ihrer geistigen Produkte; unsere Zeitungsprosa ist verworren, ohne alle Gliederung, zerfahren. Die Deutschen suchen, wenn sie in ihrer Art sprechen, für einen Gedanken den bezeichnendsten Ausdruck, der den Nagel auf den Kopf trifft; die Journalistik sucht nur nach dem einschmeichelnden Worte, ohne Rücksicht, ob es der Sache auch angemessen ist.

Wer Gelegenheit hat, öffentliche Reden zu hören, der wird bald auch die Früchte dieses Treibens beobachten können. Das Publikum bildet sich unwillkürlich nach diesem Zeitungsdeutsch, und man wird zu seinem größten Erstaunen häufig genug in die Lage kommen, durchaus undeutsche Wendungen aus dem Munde von Leuten zu hören, von denen man es niemals vorausgesetzt hätte. Man glaubt eben gar nicht, welchen Einfluß die Presse auf unser ganzes Geistesleben hat. Gibt es doch eine Unzahl von Menschen, deren Lektüre fast einzig und allein ihr Leibblatt ist. Wir können bemerken, wie mancher gegenständlich ganz und gar einer anderen Ansicht ist als jener in den liberalen Zeitungen, wie aber formell sich sein Geist, seine Sprech- und Denkweise ganz nach diesen richtet. Und dieser Einfluß ist noch viel verderblicher

als der durch die verwerflichen Ansichten der Blätter selbst ausgeübte, denn er bewirkt eine unbewußte Abkehr von unserer nationalen Eigenart.

Gegenwärtig ist die von uns angedeutete Stilkorruption sogar noch im Zunehmen. Sie dehnt sich allmählich über unsere Broschüren- und Fachblattliteratur, ja noch mehr, über einen großen Teil auch unserer Buchliteratur aus.

Wir waren jüngst geradezu entsetzt, als wir mehrere Nummern einer jungen, in Wien erscheinenden Zeitschrift für Volks- und Staatswirtschaft, die ein Herr Theodor Hertzka herausgibt, durchgingen. Man kann da aufschlagen, wo man will, und der Blick wird auf eine stilistische Ungeheuerlichkeit fallen. Das sind aber nicht etwa Dinge, die nur für den stilistischen Kenner bemerkbar sind, sondern solche, die jeder halbwegs begabte Knabe der vierten Gymnasialklasse vermeidet. Ein Gleiches wird man in anderen Fachblättern, namentlich in medizinischen und naturwissenschaftlichen, finden, wenn man sich überzeugen will. Wer unsere Behauptung in bezug auf die Broschürenliteratur anzweifelt, der kaufe sich ein halbes Dutzend politischer oder volkswirtschaftlicher Veröffentlichungen, wie sie hier oder anderswo erscheinen, und er wird sein geliebtes Zeitungsdeutsch wiedererkennen.

Die Sache sei ja ganz richtig, höre ich von verschiedenen Seiten einwenden, aber es sei doch zu bedenken, daß solch ein Zeitungsartikel für den Tag geschrieben ist und deshalb die Anforderungen in bezug auf Korrektheit keine allzu hohen sein können. Das Blatt liegt einen Tag auf und dann verschwindet es für immer. Wie sollte ein Schriftsteller dieselbe Feile an ein solch vergängliches Produkt anlegen, die man bei etwas Bleibendem gebraucht? Dieser Einwand ist aber durchaus unberechtigt. Denn wer überhaupt einen gewissen Stil hat, der bekundet ihn, ob er für den Tag oder für die Ewigkeit schreibt. Denn der Stil ist etwas mit dem geistigen Wesen so Verflochtenes, daß ein jeder Gedanke unbedingt in der dem Schriftsteller gewohnten Weise zum Ausdrucke kommt. Jeder wahrhaft stilbegabte Mensch hat eben nur *einen* Stil, und in diesem schreibt er, weil er nicht anders kann. Der Grund, warum unsere Journalisten schleuderhaft und un-

deutsch schreiben, liegt nicht darinnen, daß sie nicht besser schreiben *wollen,* sondern daß sie nicht besser schreiben *können.* Wir wissen ja ganz gut, daß gute deutsche Schriftsteller nicht undeutsch werden, wenn sie einmal in einer Zeitung Artikel veröffentlichen. Oder ist der Ästhetiker Vischer nicht immer derselbe Mann des kernhaften, wahrhaft deutschen Stiles, ob er über Gegenstände der Wissenschaft oder ob er über «Fußflegelei auf der Eisenbahn» schreibt? Wie fein und vornehm schreibt zum Beispiel Josef Bayer, wenn er auch nur einen Zeitungsartikel bringt; wie schlicht und einfach schreibt so mancher, dessen Worte geradeso mit dem Tage verschwinden wie die des Reporters. Aber gute Stilisten müßten sich eben verleugnen, wenn sie anders schreiben wollten, als es in ihrer Eigenart liegt.

Daß das besprochene Übel auch schon in unsere Schul- und wissenschaftlichen Hilfsbücher seinen Einzug gehalten hat, wollen wir nur beiläufig erwähnen.

Müssen wir uns nun auch sagen, daß die Stilkorruption augenblicklich im Zunehmen ist, so sind wir doch nicht ohne Hoffnung für die Zukunft. Mit der Erstarkung der nationalen Partei, die auf der Grundlage echten Volkstumes aufgebaut ist, muß auch hier eine gedeihlichere Entwickelung eintreten. Die unvolkstümliche Schreibweise ist ja vielfach nur eine Begleiterscheinung der altliberalen, ebenfalls unvolkstümlichen Gesinnung und wird mit dieser wohl auch verschwinden.

EIN BUCH ÜBER DAS WIENER THEATERLEBEN

Wiederholt haben wir in diesen Blättern auf den Niedergang des Theaterlebens in unserer Kaiserstadt hingewiesen. Wir haben gezeigt, daß bei den Bühnenleitungen und bei der Kritik das Verständnis, bei dem Publikum die Empfänglichkeit für das künstlerisch Wertvolle schwindet und nurmehr Bedürfnis nach leichter Ware, nach Sensationsstücken, nach frivoler Unterhaltung vorhanden ist. Das vor kurzem bei Otto Spamer in Leipzig erschie-

nene Buch von Adam Müller-Guttenbrunn «Das Wiener Theaterleben» beschäftigt sich nun eingehend mit diesem Gegenstande. Das Buch will Protest erheben gegen die Entwickelung, die unser Theaterleben in den letzten Jahren genommen hat; es will durch objektive Untersuchung der Fehler, die gemacht worden sind, Anhaltspunkte für eine Heilung gewinnen. Das Buch muß als eine mannhafte Tat bezeichnet werden, dem man auf jeder Seite ansieht, daß es seinem Verfasser, der sich seit Jahren mit den einschlägigen Verhältnissen beschäftigt, mit dem Kunstleben tiefer Ernst ist. Wir finden mit scharfen Worten die augenblickliche Lage charakterisiert: «Das Burgtheater steht vor dem bürokratischen Abenteuer einer Direktion Burckhard, das Deutsche Volkstheater ist eine Erwerbsquelle ohne künstlerisches Gepräge geworden, das Theater an der Wien und das Carl-Theater haben ihr verlorenes Gleichgewicht erst wieder zu finden. Wie ein Fluch lastet auf unserem Theaterleben der Mangel an historischem Sinn, die Nichtachtung der Überlieferung, und es ist eine der vornehmsten Aufgaben dieser Schrift, den historischen Sinn im Wiener Kunstleben zur Geltung zu bringen, den Wert der Überlieferung darzulegen.» Was Müller-Guttenbrunn mit diesem «historischen Sinn» meint, bedarf einer Erläuterung. Ein Theater entstand in der Regel mit einer ganz bestimmten Aufgabe, es diente einem beschränkten Kunstgebiet. Nur so konnte es ja wirklich bemerkenswerte Künstler anstellen und Gutes leisten. Je weiter es den Kreis für seine künstlerischen Leistungen zieht, desto mehr Künstler braucht es; es wird dieselben dann viel müßig gehen lassen müssen, was nur bei mittelmäßigen Kräften denkbar ist. Nur wenn ein Kunstinstitut seiner ursprünglichen Bestimmung treu bleibt, wenn es nicht über den Kreis, den es sich gezogen hat, hinaustritt, um mit den anderen Theatern zu konkurrieren, nur dann wird es fortdauernd dem Publikum ein Bedürfnis sein. Wenn aber die Überlieferung hintangesetzt wird und alle Theater in den gleichen Aufgaben miteinander zu wetteifern beginnen, dann arbeiten sie alle ihrem Ruin entgegen. So konnte das Carl-Theater nicht zu einer gedeihlichen Entwickelung kommen, weil es nicht bei seiner ursprünglichen Aufgabe, dem Pariser Schwank,

stehengeblieben ist, sondern mit dem Stadttheater und dem Wiedener-Theater konkurrieren wollte; das Wiedener-Theater, als Operettenbühne groß geworden, wetteiferte mit den anderen, ja in letzter Zeit sogar mit dem Volkstheater. Unrecht ist es ferner von unseren Hofbühnen, wenn sie sich mit der Aufführung von Stücken befassen, die sie den Privattheatern überlassen sollten. Das Burgtheater führt französische Sensationsdramen auf, die nur ins Carl-Theater gehören, und von der Hofoper bemerkt Müller-Guttenbrunn treffend: «Die Hofoper hat heute dieselbe Aufsaugungskraft wie das Burgtheater, und wie hier die Pflege der großen Dichtung oft der Pflege der Pariser Kassenmagnete weichen muß, so tritt in der Hofoper nicht selten alles vor dem modernen Ausstattungsballett zurück. ‹Excelsior›, ‹Wiener Walzer›, ‹Die Puppenfee›, ‹Sonne und Erde› beherrschen ganze Spieljahre, und neuestens nimmt auch die Spieloper einen breiteren Raum im Jahresplan ein, ja selbst mit einer alten Operette von Suppé (der Spieloper ‹Das Pensionat›) ist ein Versuch gemacht worden.»

Was Müller-Guttenbrunn fordert, ist strenge Teilung in den Leistungen der Theater, wobei die beiden Hofbühnen ihre finanziell günstigere Lage dadurch ausnützen sollen, daß sie sich ausschließlich künstlerische Aufgaben stellen. Scharf tadelt der Verfasser, daß das Bewußtsein dieser Pflicht bei der Leitung dieser Hofanstalten fast gänzlich geschwunden ist. Er sagt: «Im Wiener Hofopernhaus ist Raum für die Bachrich, Pfeffer, Hager und Robert Fuchs und keiner – doch nein, die Zurückgesetzten wollen wir nicht nennen.» Und ebenso trefflich spricht er sich in bezug auf die Aufführungen selbst aus: «Der Schwerpunkt liegt im äußeren Glanz, im Pomp, und das Publikum ist dadurch so verwöhnt worden, daß die Hofoper heute die absolute und alleinige Beherrscherin des Ausstattungsstückes der Kaiserstadt ist. Eines der inhaltslosesten und krassesten Machwerke der zeitgenössischen Oper, der ‹Vasall von Szigeth›, beherrscht als Neuheit das Spieljahr 1889/90, die prunkvolle Ausstattung trägt das nichtige, fast unverständliche Textbuch ...» «Und geradezu als eine barbarische Erscheinung muß es bezeichnet werden, daß die einaktigen,

mit allem Glanz ausgestatteten Ballette auf unser Opernpublikum einen so verheerenden Einfluß ausgeübt haben, daß ganze Spielopern, selbst ‹Fidelio›, vor halbleeren Häusern aufgeführt werden, denn man kommt erst zum ‹Anhängsel›, zum ‹Zugstück› des Abends ins Haus!» Beherzigenswert sind auch die Worte Müller-Guttenbrunns über den Personalstand der Hofoper: «Hoch steht im allgemeinen die Künstlerschaft der Wiener Hofoper. Ihr Orchester ist einzig in der Welt, und ihre Gesangskräfte werden fortwährend aus dem besten Stimmaterial Europas erneuert... Die Mängel im Personalstand der Wiener Hofoper sind freilich trotz alledem nicht zu verhüllen. Es fehlt uns gegenwärtig ein poetischer erster Bariton, es fehlt uns vollständig eine Meisterin des kolorierten Gesanges. Man ließ Fräulein Bianca Bianchi ziehen, machte das klägliche Experiment Broch und verschrieb sich jetzt Fräulein Abendroth. Diese Sängerin bedeutet aber in der Hofoper genau das, was Fräulein Swoboda im Burgtheater bedeutet – sie ist gänzlich unreif, sie gehört ins Konservatorium. Auch fehlt es für Frau Materna an einer Nachfolgerin, und diese ist fast nötiger als jene für Frau Wolter im Burgtheater... Auch unser meistbeschäftigter Tenor, Herr Georg Müller, singt am Ende seiner Laufbahn; unser Buffo Mayerhofer ist über dieses Ende hinausgediehen; er singt seit zehn Jahren ohne Stimme. Wer unsere Oper auf ihrem Höhepunkt sehen will, darf bloß eine ‹Lohengrin›-Aufführung anhören; wer sie auf ihrem Nullpunkt kennenlernen will, der höre ‹Lucia›, von den Herren Müller und Horwitz und Fräulein Abendroth gesungen. Mit großen Hoffnungen trat Herr van Dyk bei uns ein; aber er hat es in anderthalb Jahren bloß zu drei Rollen gebracht.» Wir haben diese Urteile Müller-Guttenbrunns über die Hofoper deshalb ausführlicher zitiert, weil sie uns beweisen, daß der allgemeine Kunstniedergang auch dieses Institut nicht verschont hat, und weil gerade dieses Kapitel des in Rede stehenden Buches uns am sorgfältigsten gearbeitet erscheint. Hier dringt der Verfasser ungleich mehr in die Sache ein als in den übrigen Abschnitten. Ich tadle ungern, am wenigsten lieb aber ist es mir, einen Tadel aussprechen zu müssen einem Buche gegenüber, das unstreitig große Vorzüge hat. Aber es ist ein Grundmangel vor-

handen, der die Wirkung, die das Buch sonst haben müßte, unmöglich machen wird. Das ist sehr zu bedauern.

Dieser Mangel tritt uns bei dem Kapitel über das Burgtheater mit besonderer Deutlichkeit entgegen. Die Behandlung bleibt eine äußerliche. Der Standpunkt, den der Verfasser einnimmt, ist ein mehr geschäftlicher denn ein rein ästhetischer. Wir wollen dem ersteren seine Berechtigung nicht streitig machen, aber der letztere müßte doch auch seine gebührende Berücksichtigung finden. In einem Buche über das Wiener Theaterleben hätten wir auch eine Beurteilung der Wiener Schauspielkunst erwartet. Denn an dem allgemeinen Niedergange des Theaterlebens trägt die Entwickelung des Schauspielwesens selbst einen guten Teil der Schuld. Unsere Wiener Darstellungskunst hat zwei lebende Vorbilder: Sonnenthal und die Wolter. Beide sind in ihrer Art bedeutend, können hinreißend wirken, aber beide sind ihren Nachahmern gefährlich. Denn Sonnenthal wie die Wolter haben große Fehler, aber diese werden durch ihre natürliche künstlerische Anlage vollständig übertönt. Bei ihren Nachahmern treten sie vergrößert ans Tageslicht und können sogar den Widersinn aller schauspielerischen Kunst erzeugen. Sonnenthal ist ein großer Schauspieler, aber er spielt doch manieriert, er spielt nicht den Menschen, sondern den Schauspieler. Daher kommt es, daß Sonnenthal da am größten ist, wo er Leute darzustellen hat, die schon im Leben Komödie spielen. Sonnenthals Manieriertheit ist aber getragen von dem Künstler, deshalb hört bei ihm die verstandesmäßig ausgedachte Gebärde auf, eine solche zu sein. Man vergißt daran, daß so vieles an diesem Künstler «gemacht» ist. Wo aber die Sonnenthalsche Widerkunst, die Manieriertheit mit all ihren Fehlern, zutage tritt, das ist bei Robert. Bei diesem Schauspieler fehlt die künstlerische Seele, bei ihm ist jeder Ton, jeder Handgriff «studiert», er ist schauspielerischer Techniker, ohne eigentlich Künstler zu sein. Und diesen Fehler bemerken wir fast bei allen jüngeren Künstlern unseres Burgtheaters. Sie verstehen es nicht, sich von Sonnenthals Schule frei zu machen. Wir wünschen deshalb dem Theater einen Direktor, der den Mut hätte, sich über Sonnenthal ein eigenes Urteil zu bilden, und den jüngeren Künst-

lern das wäre, was ihnen Sonnenthal nie werden kann. Wir haben damit zugleich auf eine der wesentlichsten Schattenseiten einer etwaigen Direktion Sonnenthals aufmerksam gemacht. Was nun die weiblichen Kräfte des Burgtheaters betrifft, so bemerken wir in ihnen viel zu sehr Wolterschen Einfluß. Die Wolter ist gewiß eine unvergleichliche Künstlerin. Aber das Große an ihr kann ihr nicht nachgemacht werden, und was ihr nachgemacht werden kann, ist kunstwidrig. Die Wolter *spricht* großartig, schon der Klang ihrer Stimme erhebt die Rolle in ein ideales Gebiet. Aber sie spricht doch sprachwidrig, unkorrekt. Die Wolter *spielt* mit idealischem Schwunge, aber sie bewirkt diesen durch Mittel, die, an sich betrachtet, jeder ästhetischen Beurteilung spotten. Wir möchten das besonders in bezug auf Fräulein Barsescu gesagt haben, die ihr bedeutendes Talent sich nicht damit verderben sollte, daß sie die Wolter nachahmt. In dieser Richtung haben wir den kritischen Blick bei Adam Müller-Guttenbrunn durchaus vermißt.

Besonders interessiert hat uns jener Teil des Buches, der über das Deutsche Volkstheater handelt. Denn diese Anstalt muß ja dem Verfasser, der ein wesentliches Verdienst um ihr Zustandekommen hat, besonders am Herzen liegen. Sehr zutreffend bemerkt er: «Die fehlerhafte, gänzlich unzulängliche Führung des Deutschen Volkstheaters, das sich seit sechs Monaten der wärmsten Teilnahme des Wiener Publikums erfreut und eine ‹Goldgrube› für Herrn Geiringer geworden ist, läßt sich nach allen Richtungen erweisen. Der Personalstand ist noch heute eines Wiener Theaters unwürdig. Es fehlt ein Erster Liebhaber, ein Heldenvater, eine Heroine, eine Naive, eine Soubrette. Die Salondame ist ein unbekanntes Wesen auf dieser Bühne, das Fach eines Zweiten Liebhabers liegt in den Händen eines Chargenspielers. Ein Regisseur oder Dramaturg ist nicht vorhanden.» Auch das Repertoire findet Müller-Guttenbrunn völlig unzureichend. «Mehr als dreißig Aufführungen der ‹Hochzeit von Valeni›, dreiundzwanzig Aufführungen der ‹Berühmten Frau› und ebenso viele vom ‹Letzten Wort› Schönthans bezeichnen hier die Lage. Achtzig Tage für Schönthan und Ganghofer-Brociner, hundert für die gesamte übrige Literatur, wer lacht da?» Wir sind mit alledem vollkommen einverstanden,

können aber doch eines nicht unterdrücken. Wir hätten von Adam Müller-Guttenbrunn erwartet, daß er nach der Aufführung eines Schandstückes, dessen Aufführung wegen seiner groben Mache und seiner rohen Anschauungen geradezu ein ästhetischer Frevel war, der «Hochzeit von Valeni», einfach das Wort ausgesprochen hätte: Dieses Stück muß vom Spielplan verschwinden. Vielleicht wäre es doch möglich gewesen, die von ihm jetzt gerügten «mehr als dreißig Aufführungen» beträchtlich an Zahl zu verringern. Statt dessen hätschelte er das Stück in einem ganzen Feuilleton in der Weise, die wir in diesen Blättern schon besprochen haben. Was wir also von dem Buche eigentlich gewünscht hätten, das erfüllt es doch nur zum Teil, wenn auch für diesen Teil in außerordentlichem Maße. Was ihm aber jene imponierende Stellung hätte geben können, die wir ihm gewünscht hätten: die leitenden Kreise zur Einkehr zu zwingen, das fehlt ihm. Es wäre ein Betonen des künstlerisch-ästhetischen Standpunktes gewesen, der verraten hätte, daß der Verfasser auf der Höhe der Kunstanschauung der Gegenwart steht und deswegen das volle Recht hat, die einschlägigen Fragen zu beurteilen. So, wie es jetzt vorliegt, wird es vielleicht nicht einmal das Verderblichste verhindern können, was Wien und seiner Kunst droht: die Direktion Burckhard.

DIE ALTEN UND DIE JUNGEN

Wer durch Betrachtung der geschichtlichen Vergangenheit zu einer Ansicht darüber gelangt ist, wodurch Völker und Zeitalter Großes und Bedeutendes geleistet haben, der kann sich wohl des bittersten Gefühles nicht erwehren, wenn er heute um sich blickt und das geistige Treiben der Welt ansieht. Sie sieht recht altväterlich aus, die Klage, in die wir hier ausbrechen, das wissen wir. Aber wir geben uns der Hoffnung hin, daß es noch Sinn genug für die naturgemäße Entwickelung der Völker und Men-

schen gibt, um für diese Klagen Gehör zu finden. Es sind nicht die Klagen des «Alten», der die «Jungen» nicht mehr verstehen will und kann, weil er aus seinen historisch übernommenen Vorurteilen nicht heraus kann, sondern es sind die Klagen eines «Jungen», der nur nie die Überzeugung gewinnen konnte, daß die «Grünheit», die Unwissenheit und Bildungslosigkeit mehr wert seien als ein an den großen Vorbildern der Vergangenheit geschulter Geist.

Jüngst hat uns einer der «Jungen» den weisen Rat gegeben: wir könnten uns doch vertragen. Die Jugend läßt dem Alter die französischen Hauslehrer, die Salondamen und so weiter; man solle ihr nur auch ihre abgebrauchten Kellnerinnen, bescheidenen Zuhälter und Trunkenbolde überlassen. Wir verstehen diesen Friedensvorschlag nicht recht. Denn nach den abgebrauchten Kellnerinnen und so weiter haben wir nie ein Begehr gehabt; sie bleiben also den «jungen Herren». Wenn aber die völlige Unreife solches ästhetisches Gesudel vorbringt, um ihr wahnwitziges Schmutzgeschreibsel als der gediegenen Kunst gleichberechtigte Richtung zu rechtfertigen, dann verwahren wir uns gegen solche Beschimpfung des deutschen Volksgeistes. Die deutsche Nation darf es nimmermehr dulden, daß sich in ihrer Mitte Leute den Ehrennamen eines Dichters geben, die in ihren Schreibereien und Reimereien sich mit Dingen zu tun machen, die beim Lesen in uns nichts hervorbringen als die Suggestion widerlichen Geruches.

Wir würden uns um das in Rede stehende Gelichter nicht weiter kümmern, es einfach als den Schreibepöbel links liegen lassen, wenn wir nicht doch in seinem Auftreten eine eminente Gefahr erkannt hätten. In wenigen Zeitperioden nämlich herrschte eine solche Abneigung gegen Gründlichkeit und Vertiefung wie in der heutigen. Wo eine geistige Einkehr, eine ernste Beschäftigung mit Problemen notwendig ist, da wendet sich der moderne Mensch ab. Das macht wahrscheinlich, weil der Liberalismus durch viele Dezennien seinen «bildungs- und fortschrittfreundlichen Einfluß» geübt hat! Wenn nun diesen geistig trägen und den ideellen Interessen gleichgültig gegenüberstehenden Menschen solche banale Kost geboten wird wie zum Beispiel neuestens in der «Modernen

Dichtung» und in ähnlichen Zeitschriften und dabei mit der Prätention, das bedeute geradesoviel wie jene schwierigen Geistesaufgaben eines besseren Zeitalters, dann wächst ihr auf nichts gestütztes Selbstbewußtsein. Sie hält ihre Borniertheit für Größe.

Nach unserer Ansicht ist diese «Moderne» nichts als das wahnwitzige Gefasel des unreifen und ohne von dem Streben nach der Reife beseelt auftretenden Geschlechtes. Diese «Modernen» verachten das Alte nicht aus Erkenntnis, aus tieferen Gründen, sondern aus Unkenntnis. Und diese Unkenntnis ist die Frucht jener Faulheit, die nie etwas Ordentliches hat lernen wollen.

Nur wer des Alten Meister geworden ist, wer es in sich aufgenommen und sich von ihm hat sättigen lassen, hat ein Recht, von einer Sehnsucht nach dem Neuen zu sprechen. Wenn eine Gedankenrichtung und Kunstströmung sich ausgelebt hat, wenn sie all die geheimen, in ihrem Innern schlummernden Keime zur Entfaltung gebracht hat, dann tritt sie von selbst ab von dem Schauplatze der Geschichte, dann gebiert sie das Neue aus sich heraus. Es ist geradezu empörend, wenn sich die grüne Jugend diese ihre «Grünheit» zum Verdienste anrechnet, wenn sie dieselbe als einen Vorzug, als etwas Besonderes in Anspruch nimmt. Nein, liebe «junge Herren», grün war die Jugend immer, aber niemals so frech wie heute. Es haben auch immer zwanzigjährige Burschen Gedichte und dergleichen geschrieben, aber es ist ihnen sonst nicht eingefallen, sich zu Trägern ganz neuer Epochen selbst auszuposaunen.

Wir wissen die Jugend zu schätzen, weil wir die Kraft lieben. Wir verstehen auch den Sturm und Drang, der übers Ziel schießt, aber wir weisen den jugendlichen, kraftlosen, pöbelhaften Größenwahn mit Entschiedenheit von uns.

Wahrhaft mit Wehmut muß es uns erfüllen, wenn wir von dieser Seite Urteile über Shakespeare, Goethe, Schiller, Grillparzer vernehmen. Ohne auch nur die leiseste Spur einer Empfindung für geistige Tiefe setzt sich da die Hohlheit zu Gericht, ohne Bewußtsein davon, daß es eine Gewissenlosigkeit der widerlichsten Art ist, über ein Geistesprodukt zu urteilen, das man nicht versteht.

Was wir den Herren von der «Modernen Dichtung», der «Gesellschaft» und den sonstigen Vertretern des Prinzips der «Grünen» zurufen möchten, das ist: lernet etwas! Nichts ist gefährlicher, als zu urteilen, bevor man zur geistigen Reife gekommen ist. Wer sich zu frühzeitig einer geistigen Erscheinung gegenüber auf den kritischen Richterstuhl setzt, der setzt sich dadurch in die Unmöglichkeit, dieselbe in gehöriger Weise auf sich wirken zu lassen.

Wir wollen hier auf die Einzelheiten nicht eingehen. Denn ob Conrad einen Roman schreibt, in welchem Dinge erzählt werden, die man sonst in abgelegenen Räumen vollbringt, um den Geruchsinn zu schonen, oder ob Hermann Bahr einen «kritischen Artikel» schreibt, in dem er uns ankündigt, daß nun endlich das «große Sterben» des Ideales begonnen hat und das Zeitalter des Schmutzes angerückt ist, oder ob ein Dritter die Augen «mit dem schwarzen Rande» besingt, das ist uns im Grunde gleichgültig. Wir machen aber dem jüngst von Seite der «Jungen» an die «Alten» ergangenen Vorschlage gegenüber einen anderen. Behaltet die abgebrauchten Kellnerinnen, auch die bescheidenen Zuhälter lassen wir euch; aber behaltet all das Gesindel doch bei euch. Denn wir möchten die Nase selbst dann nicht beim ästhetischen Genusse zu Hilfe nehmen, wenn sie angenehm, geschweige dann, wenn sie unangenehm berührt wird. Soweit nämlich bleiben wir doch bei unserer alten Ästhetik, daß nur die höheren Sinne ästhetische sind.

Wir wissen wohl, was man in den betroffenen Kreisen über diese Zeilen sagen wird: das schreibt ein Mensch, der noch angekränkelt ist von der «alten» Kunstansicht, der noch an dieses Gerümpel von Ästhetik und so weiter glaubt, ein Mensch, dem jedes Verständnis für den Geist des Zeitalters fehlt. Aber meine lieben «Jungen», das glaubt nur: wenn irgend etwas leicht zu verstehen ist, so seid ihr es. Denn wir anderen brauchen uns nur zurückzuerinnern, was wir verstanden, bevor wir etwas gelernt haben, dann können wir euch erfassen. Von solcher Seichtigkeit, von solcher Unreife lassen wir uns nicht imponieren.

Wenn uns nun aber einer der «Unsrigen» fragen sollte, warum wir dieses geschrieben, da es doch ernsteren Menschen kaum dafür stehen sollte, sich mit solchem Zeug zu befassen, so antworten

wir ihm: wir haben mit dem Gefühle eines Menschen geschrieben, der aus sanitären Rücksichten sich bewogen fühlt, ein Wort zu sprechen, wenn ungesunde Elemente ringsherum die Lebensluft zu verpesten drohen.

DRAMATURGISCHE BLÄTTER

Zur Einführung

In Deutschland fehlt es an einem Organe, das den Interessen des Theaters gewidmet wäre. Ein solches Organ erscheint als eine dringende Forderung der Zeit gegenüber der Tatsache, daß das Theater eine der wichtigsten Kulturaufgaben der Gegenwart zu erfüllen hat.

Durch diese «Dramaturgischen Blätter» soll ein solches Organ geschaffen werden. Eine ständige und sachverständige Behandlung der künstlerischen, technischen, juridischen und sozialen Theaterangelegenheiten soll geboten werden. Wer über solche Angelegenheiten ein sachgemäßes Wort reden will, soll in diesen Blättern Gelegenheit finden, seine Ansicht vorzubringen.

Der Plan des Unternehmens stammt von dem früheren Herausgeber des «Magazins für Literatur», Otto Neumann-Hofer. Er hat bedeutende Sachkenner im Theaterwesen um ihre Ansicht in dieser Angelegenheit gefragt und überall Zustimmung und freudiges Entgegenkommen gefunden. Die gegenwärtige Leitung des «Magazins» hat diesen Plan zu dem ihrigen gemacht und will nach Kräften an seiner Verwirklichung arbeiten.

Sie hat die große Freude erlebt, daß der «Deutsche Bühnenverein» den Plan gutgeheißen und in seiner Sitzung vom 17. Oktober den «Dramaturgischen Blättern» genehmigt hat, sich als sein Organ bezeichnen zu dürfen. Daß diese an der Spitze der deutschen Theaterverhältnisse stehende Körperschaft zu dem neuen Organ seine Zustimmung gegeben hat und ihm seine kräf-

tige Förderung angedeihen läßt, betrachtet die Leitung als eine besondere Bürgschaft für das Gedeihen des Unternehmens.

Die Behandlung der künstlerischen und technischen Fragen des Theaters soll vorzüglich zu den Aufgaben der «Dramaturgischen Blätter» gehören. Die Entwickelung der dramatischen Literatur in der Gegenwart stellt auf diesem Gebiete eine Reihe wichtiger Aufgaben. Sie zu lösen sind nur diejenigen berufen, welche mit den Anforderungen der Bühne intim vertraut sind. Sie möchten wir in erster Linie zu den Mitarbeitern dieses Organs zählen. Auch die Bühnendichter und Theaterschriftsteller möchten wir ersuchen, ihre Stimme zu erheben. Alle Bühnenkünstler sollen zu Worte kommen. Aus Rede und Gegenrede soll sich etwas ergeben, das der Bühne dient.

Mit der Kunst selbst liegen uns die Interessen der Persönlichkeiten und Einrichtungen auf dem Herzen, die dieser Kunst ihr Leben widmen. Ihre juridischen und sozialen Interessen wollen wir vertreten. Die Künstler sollen zu den Menschen sprechen, die sie durch ihre Kunst erfreuen.

Der Syndikus des «Deutschen Bühnenvereins», Herr Landgerichtsrat Dr. Felisch, hat mir die höchst erfreuliche Zusage gemacht, über die durch den Verein vorgenommenen Schiedssprüche in den «Dramaturgischen Blättern» Mitteilung zu machen.

Berichte über die Vorgänge im Theaterleben, über sachliche und Personenfragen wollen wir unsern Lesern bieten.

Die Aufgabe, welche das «Magazin» für das geistige Leben im allgemeinen zu erfüllen hat, sollen sich die «Dramaturgischen Blätter» im besonderen zu der ihrigen machen.

NACHSCHRIFT

zu dem Aufsatz «Das Kölner Hänneschen-Theater»
von Tony Kellen

Der vorstehende Aufsatz scheint mir für alle diejenigen von dem höchsten Interesse zu sein, die sich für dramaturgische Fragen interessieren. Das Wesen der dramatischen und der Schauspielkunst kann nicht erkannt werden, ohne auf die primitiven Formen dieser Kunst zurückzugehen. Es verhält sich damit ähnlich wie mit der Entwickelungsgeschichte der Völker. Das Leben der Volksseele erkennen wir dadurch, daß wir sie auf den untersten Stufen verfolgen, da, wo sie anfängt, sich zu regen. In die Anfänge des geschichtlichen Werdens müssen wir unsere Blicke wenden. Das hat seine Schwierigkeiten. Die historische Überlieferung wird um so mangelhafter, je weiter wir in der Zeit zurückgehen. Die Quellen versiegen um so mehr, je weiter wir uns der Vorzeit nähern. Aber es sind uns Volksstämme erhalten, die sich auf primitiven Stufen der Entwickelung heute noch befinden. Sie sind stehengeblieben, während andere Stämme sich weiterentwickelt haben. An ihnen können wir studieren, in welchen Zuständen die heute höher entwickelten Völker sich einst befunden haben.

Nicht anders ist es mit allen Dingen, die der Entwickelung unterliegen. Die Dramatik und die Schauspielkunst stehen heute auf einer hohen Entwickelungsstufe. Ihre primitiven Anfänge haben sich aber in gewissen Veranstaltungen erhalten. Mir hat sich immer etwas von dem Wesen der Dramatik enthüllt, wenn ich die Aufführungen herumziehender Gaukler gesehen habe, die mit einfachen, plumpen Scherzen für wenige Pfennige das Volk belustigen. In diesen Scherzen ist alles Wesentliche enthalten, was wir dramatische Spannung und Auflösung nennen. Die Verwicklungen, die sich im höheren Drama aus komplizierten Menschenhandlungen, aus psychologischen Verkettungen herstellen, sind in den Grundlinien vorhanden, wenn der Hanswurst mit dem zugehörigen Personale seine Späße vor uns entwickelt. Was uns in

dem feinsten Drama erregt und zuletzt befriedigt, ist gleichartig mit dem, was die Gaukler auf freiem Felde in primitiver Form vorführen.

Die feinen Verzweigungen der dramatischen Handlung täuschen uns über die einfachen Elemente hinweg, die bewirken, daß wir in Erregung den Fortgang dessen verfolgen, was auf der Bühne geschieht. Die dramatische Handlung in einer solchen Weise zu entfalten, daß jene einfach wirkenden Kräfte dem Vorgang zugrunde liegen und ihn beherrschen, ist die Kunst des Dichters.

Die Personen, die in den dramatischen Schöpfungen auftreten, lassen sich auf wenige Grundtypen zurückführen. In roher, einseitiger, grotesker Form sind diese Grundtypen in den Vorstellungen der wandernden Gaukler enthalten.

Der Dumme, der von allen hintergangen wird; der Schlaue, der allen überlegen ist; der Mutwillige, der Unfug verübt, wo er nur kann, sind solche Grundtypen.

Dem Volke kommt es nicht auf eine individuelle Charakteristik einzelner Personen an, sondern darauf, was für Verwicklungen entstehen, wenn der Schlaue, der Listige, der Mutwillige und der Dumme einander gegenüberstehen.

Das in obigem Aufsatz geschilderte Hänneschen-Schauspiel repräsentiert eine Stufe der Dramatik, die nur wenig sich über den geschilderten primitiven Zustand erhebt. Die typischen Gestalten, die in diesem Schauspiel auftreten, sind Fortbildungen der gekennzeichneten Grundtypen. Und die Verwicklungen sind einfacher Art; es sind solche, die sich mit Notwendigkeit aus dem Verhältnisse dieser Grundtypen ergeben.

Was sich ereignen muß, weil in der Welt die Dummen den Gescheiten, die Ehrlichen den Verschmitzten gegenübertreten, stellt die Dramatik dar. Die feinere Charakteristik ist immer nur das Fleisch, das an dem Skelett der einfachen Lebensverhältnisse hängt. Die Hauptwirkung geht von diesem Skelett aus.

Es gibt Stufen der dramatischen Kunst, auf denen die Handlung gar nicht genau vorgeschrieben ist. Die Einzelheiten sind da dem augenblicklichen Einfall überlassen. Das ist charakteristisch

für alle Dramatik. Es beweist, daß es auf diese Einzelheiten gar nicht ankommt. Sie können so oder so sein. Die Hauptsache ist, daß gewisse einfache typische Verwicklungen, ein gewisser Grundzug im Verlaufe der Begebenheiten da sind.

Wir sind erstaunt, wenn wir die dramatische Literatur daraufhin untersuchen, was in den einzelnen Stücken das eigentlich Wirksame ist. Wir kommen da auf einige wenige Grundverwicklungen, die in allen Dramen in verschiedener Art variiert sind.

Das Studium der dramatischen Technik müßte auf diese Grundverwicklungen zurückgehen. Die Strukturverhältnisse der dramatischen Handlungen müßten untersucht werden. Durch ihre Kenntnis gelangt man zu einer Art Naturgeschichte der Dramatik. Wir sind noch nicht daran gewöhnt, die Begebenheiten im Drama bloß daraufhin anzusehen, wie diese Strukturverhältnisse sind. Wir hängen zu sehr an dem Stofflichen, an dem, was vorgeht. Es kommt für die Wirkung aber darauf an, wie es vorgeht. Wie ein Drama wirkt, das hängt nicht davon ab, ob eine Verführung, eine Überlistung und so weiter geschieht, sondern wie diese Verführung, diese Überlistung mit den übrigen Teilen der dramatischen Handlung zusammenhängt.

Wir interessieren uns für eine im Drama auftretende Person nicht. Aber wir interessieren uns dafür, in welche Lage sie kommt, wenn sie zu andersgearteten Personen in ein Verhältnis tritt.

Ob jemand dumm oder gescheit ist, interessiert uns auch im Leben nicht. Nur wenn wir zu einem Dummen oder einem Gescheiten in einem Verhältnis stehen, interessiert uns sein Geisteszustand. Ist ein solches Verhältnis nicht vorhanden, so geht uns dieser Geisteszustand nur insofern etwas an, als er zur Umwelt in Beziehungen tritt. In dieser Beziehung ist das Drama das getreueste Spiegelbild des Lebens.

Auf den höheren Bildungsstufen sind die Verhältnisse des Lebens so kompliziert, daß ihre einfache Grundstruktur nicht immer deutlich hervortritt. Bei einfachen, ungebildeten Volksschichten kann diese Grundstruktur beobachtet werden. Ein unbefangener Beobachter kann sehen, wie wenig verschieden die gleichartigen Verhältnisse beim ungebildeten Volke sind. Wie sich ein Bauern-

bursche in eine Bauerndirne verliebt, wiederholt sich in unzähligen Fällen in derselben Weise. Die Unterschiede, die bei diesem Grunderlebnisse in Betracht kommen, sind nur von geringem Belang.

Von diesem Gesichtspunkte aus scheint mir die dramatische Kunst, die unmittelbar aus der Volksseele hervorgeht, das höchste Interesse in Anspruch nehmen zu können.

Der Dramatiker wie der Schauspieler können an dieser Kunst lernen.

Man hat bei Heinrich Laube besonders gerühmt, daß er als Regisseur die Kunst des Fadenzeichnens verstand. Dieses Fadenzeichnen besteht in nichts anderem als in dem Zurückführen komplizierter dramatischer Vorgänge auf die einfache Grundstruktur. Nur wenn diese von dem Regisseur erkannt und wirksam gemacht wird, kann das Ergebnis eines Dramas sich in richtiger Weise äußern. Dem Zuschauer braucht diese Grundstruktur nicht zum Bewußtsein zu kommen. Was ihn nach den ersten fünf Minuten neugierig macht, was sein Interesse erhält, was ihn zuletzt mit Befriedigung oder Entsetzen erfüllt, das sind die Seelenströmungen in seinem Innern, die ein genaues Abbild jener Grundstruktur sind.

Der ist der beste Regisseur, der sich ein Drama in den einfachsten Kräftelinien vorzustellen vermag.

Die wenigen Personen, die in dem Hänneschen-Schauspiel auftreten, stellen das ganze Requisit des Dramatikers dar. Wir erkennen sie immer wieder, selbst bei den verwickeltsten Dramen und bei den individualisiertesten Charakteren, den Großvater, die Marie Sibylla, die Gertrud, den Tony und das Hänneschen. Wir erkennen sie in ihrer Ursprünglichkeit aber am besten, wenn wir zusehen, wie das Volk aus seinen primitiven typischen Erlebnissen heraus die dramatische Kunst entwickelt.

NOCH EINMAL
DAS «STAATLICHE NATIONALTHEATER»

Im Anschluß an den Aufsatz «Das staatliche Nationaltheater» von Dr. Hans Oberländer*

Der Gedanke einer Verstaatlichung menschlicher Institutionen, die bisher im freien Konkurrenzkampfe sich entwickelt haben, findet heute in weiten Kreisen Sympathien. Vor den radikalen Zielen der Sozialdemokratie, welche das ganze menschliche Zusammenleben zu einer festgefügten staatlichen Organisation umgestalten will, schrecken viele zurück. Dagegen taucht immer und immer wieder das Bestreben auf, einzelne Zweige der materiellen und geistigen Kultur, die gegenwärtig noch dem Privatbetriebe ihr Dasein verdanken, dem Staate einzuordnen.

Die Urheber solcher Bestrebungen sind der Ansicht, daß die Mängel, welche die freie Konkurrenz, der rücksichtslose Kampf der Kräfte mit sich führt, durch die staatliche Oberaufsicht behoben werden.

Die Unzufriedenheit mit den bestehenden Verhältnissen gibt aller Sehnsucht nach Verstaatlichung einzelner Lebensverhältnisse oder der ganzen Menschheitskultur den Ursprung. Diese Unzufriedenheit liegt auch den Ausführungen des Aufsatzes in Nr. 1 der «Dramaturgischen Blätter»: «Das staatliche Nationaltheater» zugrunde.

Der Verfasser findet, daß im großen Publikum nur verworrene Begriffe von der Natur der Schauspielkunst existieren, und daß aus dieser Unwissenheit des Publikums die künstlerische Entwertung der Bühne resultiert. Er verlangt, daß der Staat der Bühnenkunst ernstere Aufgaben stelle und das Publikum dadurch zwinge,

* Ich bin keineswegs mit allen Einzelheiten dieses Aufsatzes einverstanden. Im Gegenteile: Ich glaube, daß die Ziele des Verfassers auf ganz anderen Wegen zu erreichen sind, als er selbst angibt. Dennoch bringe ich die Arbeit hier zum Abdruck, weil ich glaube, daß sie eine fruchtbare *Diskussion* über wichtige Fragen des gegenwärtigen Theaters anregen kann. Solche Diskussionen hervorzurufen, scheint mir eine der wichtigsten Aufgaben der «Dramaturgischen Blätter» zu sein.

von dem Theater mehr zu erwarten als eine Befriedigung des untergeordneten Vergnügungsbedürfnisses. Das Publikum soll nicht mehr ins Theater gehen, um ein paar Stunden, seiner Neigung gemäß, angenehm hinzubringen, sondern es soll ihm vom Staate vorgeschrieben werden, wie es die Stunden im Theater anzuwenden hat. Die Bühnenleiter sollen nicht mehr gezwungen sein, sich nach dem Geschmacke des Publikums zu richten, sondern sie sollen nach idealen Gesichtspunkten, über die der Staat Wache hält, ihr Amt führen.

Der Verfasser glaubt, daß die Theatermisere aufhören werde, falls kein Direktor mehr zu fürchten hat, daß sein Theater leer bleibt, falls er der echten Kunst dient, weil ein anderer Direktor einem seichteren Geschmack dient und ihm das Publikum weglockt. Der Staat wird – nach der Meinung des Verfassers – alle Theater in gleicher Weise zu Werkzeugen der wahren Kunst machen, und jeder schmutzige Konkurrenzkampf werde aufhören.

Das alles ist sehr schön gedacht. Aber es ist ohne Rücksicht auf das Verhältnis von Kunst und Staat gedacht. Dergleichen Gedanken setzen immer einen Staat voraus, der nirgends existieren kann, wo ein Staat durch die Gemeinschaft von Menschen gebildet wird. Der Staat muß, seiner Natur nach, auf Unterdrückung des Individuums ausgehen. Wenn alles nach starren Formeln geregelt sein soll, so muß das Individuum seine Selbständigkeit unterdrücken. Die allgemeine Organisation wird sofort unterbrochen, wenn die einzelne Persönlichkeit sich durchsetzen will. Die Kunst aber beruht auf der freien Entfaltung der Persönlichkeit. Und was nicht auf dieser freien Entfaltung beruht, das muß im Gebiete der Mittelmäßigkeit, des Durchschnitts bleiben. Man muß natürlich dem Verfasser des genannten Aufsatzes zustimmen, wenn er sagt: «Es ist sicher wahr, daß die natürliche Begabung für den Schauspieler die Hauptsache ist, aber allein auf sie zu pochen, ist der Unsinn, welcher das geistige Proletariat des Standes geschaffen hat.» Aber man muß ihm erwidern: «Der große Schauspieler kann nur der natürlichen Begabung sein Dasein verdanken, und der kleinen Begabung kann durch die beste Staatseinrichtung nicht zu mehr als zur – vielleicht brauchbaren – Mit-

telmäßigkeit verholfen werden.» Der Staat wird immer die Tendenz haben, diese Mittelmäßigkeit zu fördern. Er wird es vielleicht verhindern, daß ein Unbegabter die Schauspielkunst aus Faulheit mit jeder anderen Profession eintauscht; aber er wird zugleich die Tendenz haben, den genialen Menschen, der sich der festen Norm einmal nicht einordnen will, aus seinem Bereiche zu verweisen.

Der freie Konkurrenzkampf macht es der genialen Persönlichkeit möglich, sich den Bereich zu suchen, in dem sie sich entfalten kann. Die Allmacht des Staates wird dieser Persönlichkeit einfach die Lebensbedingungen nehmen. Die Frage ist durchaus berechtigt, ob es nicht besser sei, wenn im Kampfe ums Dasein zahlreiche Unbegabte ins Proletariat gedrängt werden, damit die wenigen Begabten die Freiheit der Entwickelung haben, als wenn alles auf das Durchschnittsniveau herabgedrückt wird.

Wird die Verstaatlichung des Theaterwesens durchgeführt, so ist jeder Künstler Beamter. Der Staat wird nicht den größeren Künstler, er wird den besseren Beamten vorziehen. Wer anderer Meinung ist, der spricht nicht von wirklichen Staaten, sondern von einem Idealstaat, der in Wolkenkuckucksheim sein Dasein führt. Wer Verständnis für das Wesen und die Existenzbedingungen der Kunst hat, der müßte zugeben, daß man einem höheren Zweige der Kultur keinen besseren Dienst erweist, als wenn man ihn von dem Einflusse des Staates so frei wie möglich erhält.

Es wird beim Theater so wie bei vielem anderen sein. Es wird die Schäden, die es aus sich heraus geschaffen hat, aus sich heraus wieder heilen.

Aus dem Künstler- ein Beamtenpersonal machen wird nicht bewirken, daß aus künstlerisch schlaffen und ideallosen Bühnenleitern kunstbegeisterte Männer und aus Schauspielern, die der «gemeinen Routine» verfallen sind, hochstrebende Menschen werden; es wird nur zur Folge haben, daß starre Uniformierung an die Stelle freier Entwickelung tritt, die mit ihren Vorzügen notwendig ihre Mängel verbinden muß.

Die soziale Regeneration des Schauspielerstandes kann nicht dadurch bewirkt werden, daß aus ihm ein Beamtenstand gemacht

wird. Dieser Stand würde nichts gewonnen haben, wenn der «Heldenvater» den Rang eines Rates I. Klasse und der «jugendliche Liebhaber» jenen eines Adjunkten hätte. Das ist vielleicht grotesk ausgedrückt. Aber es ist gewiß, daß alle Vorschläge von der Art, wie sie der Verfasser des genannten Aufsatzes macht, sich immer grotesk ausnehmen werden, wenn sie mit Vorstellungen gemessen werden, die der Wirklichkeit entnommen sind. Nur wer sich in solchen allgemeinen Vorstellungen bewegt, wie die des Verfassers sind, kann solche Vorschläge wie er machen.

Ganz unberechtigt erscheint die Ansicht, daß das Publikum durch den Staat auf ein höheres Niveau des Kunstgeschmackes erhoben werden kann. Der Geschmack kann auf künstliche Weise weder gehoben noch herabgedrückt werden. Wenn der Staat Theater schafft, welche dem Geschmacke des Publikums nicht Rechnung tragen, dann wird die Folge nicht die sein, daß sich das Publikum einen anderen Geschmack anschafft – sondern die Theater werden alle leer bleiben.

Ist es denn ein Axiom, daß die Staatsgewalt stets den denkbar besten Geschmack kultivieren werde? Nur wer diese Frage bejaht, kann sich von einer Verstaatlichung des Theaters alles Heil der dramatischen Kunst versprechen. Es gehört wenig praktische Erfahrung dazu, um diese Frage zu verneinen. Wenn der freie Konkurrenzkampf herrscht, werden sich immer kunstsinnige und geschmackvolle Menschen finden, welche den Kampf gegen die Geschmacksroheit und den mangelnden Kunstsinn aufnehmen. Wenn ein Staat einmal den Unverstand in der Kunst von oben herab dekretiert, so werden lange Zeiträume nicht ausreichen, die Schäden, die durch eine solche Maßnahme entstanden sind, wieder gutzumachen.

Wie stellt sich der Verfasser des Aufsatzes «Das staatliche Nationaltheater» die Entwickelung der dramatischen Kunst als solcher vor? Man denke sich eine Zeit, in der nur Stücke aufgeführt werden, die von einem Staatsbeamten zur Aufführung angenommen worden sind! Man denke sich ein Parlament, in dem Interpellationen eingebracht werden wegen nicht angenommener Theaterstücke! Man denke sich ferner ein Parlament, in dem die Rich-

tung der dramatischen Kunst durch eine Partei bestimmt wird, die so wie unser katholisches Zentrum aussieht! Die Folgen der Verstaatlichung sind nicht abzusehen. Man muß sich doch darüber klar sein, daß unzählige Dinge unserer dramatischen Kunst nur dadurch möglich sind, daß sie dem Staate abgerungen werden. Dieses Abringen müßte in dem Augenblicke aufhören, in dem der Wille des Staates in Theaterangelegenheiten allmächtig wäre. Noch Schlimmeres als die Schauspielkunst, die doch nicht gerade staatsgefährlich werden kann, hat die dramatische Kunst selbst von der Verstaatlichung des Theaters zu fürchten.

Was die einzelne kunstsinnige Persönlichkeit für die Bühnenkunst zu leisten imstande ist, hat sich in neuerer Zeit an dem Bunde Richard Wagners mit dem großen Bayernkönige gezeigt. Sollen derlei Dinge durch allgemeine staatliche Uniformierung des Theaterwesens unmöglich gemacht werden? Kein Staat wird je imstande sein, ein Kunstinstitut wie das von Bayreuth zu schaffen. Ein solches schaffen nicht Staaten; ein solches schafft die Begeisterung der einzelnen.

Man denke sich als Seitenstück der Verstaatlichung des Theaters die Verstaatlichung der Malerei und der plastischen Kunst! Wenn der Gedanke für die eine Kunstgattung richtig wäre, müßte er es unzweifelhaft auch für die andere sein.

«Der Schauspieler des staatlichen Theaters wird ... unter einem andern Gesichtspunkt zur Öffentlichkeit stehen» als der Schauspielerstand von heute, der, «weil ihm die gesetzlichen Wohltaten fehlen, welche der Bürger genießt», «die oft selbstgeschaffenen Freiheiten als sein gutes Recht» ansieht und «die sittlichen Begriffe eines ‹freien› Standes hat». Mag sein, daß der mittelmäßige Schauspieler gewinnt, wenn er mit dem Nimbus der «Beamtenehre» bekleidet ist; ob die Kunst dabei etwas gewinnt, ist eine andere Frage.

Von besonderer Bedeutung aber ist die Behauptung des Verfassers: «Sobald die Einsicht des Publikums in das Wesen der Schauspielkunst sich vertieft hat, werden die Forderungen an ihre Leistungsfähigkeit einmal derartige sein, daß die künstlerische Regeneration der Bühne in ruhiger Arbeit denkbar sein wird. Ihre

Durchführung müßte natürlich in der Hand einer fachmännischen Instanz liegen, welche der Staat eingesetzt hat; demnach stünde nicht zu fürchten, daß die staatliche Bühne verknöchere. Sie wird gewiß nie eine äußere Pracht entfalten, aber bei dem Eintausch von Flitterkram gegen Ordnung und Gediegenheit nur gewinnen.» Ja, Ordnung und Gediegenheit! In Wirklichkeit würde diese Ordnung und Gediegenheit ein System nach Art unserer Polizeiwirtschaft sein. Pedanterie und Bürokratie würden an die Stelle der «Prachtentfaltung und des Flitterkrams» treten. Aber diese «Prachtentfaltung und der Flitterkram» sind der Nährboden der echten Kunst. Es ist ja doch wahr, daß ohne den Luxus und das im banausischen Sinne Überflüssige keine wirkliche Kunst möglich ist.

Der Verfasser gesteht sich selbst: «Wohl ist es möglich, daß man dieser Ausführung den Vorwurf eines übertriebenen Idealismus mache. Ihm ließe sich nur die Antwort entgegenstellen: Entweder wollen wir eine Bühnenkunst im wahren Sinne des Wortes, oder wir verzichten auf ihren Besitz; ist es uns aber ernst um sie, dann dürfte keine Forderung zu hoch gegriffen sein.» Damit spricht sich der Verfasser selbst sein Urteil. «Übertriebener Idealismus» ist das Wort, mit dem man seine Bestrebungen bezeichnen muß. Er rechnet mit Dingen, die niemals verwirklicht werden können; und das ist ein Glück für die Kunst. Denn es wäre ein Verderb für die dramatische und die Schauspielkunst, wenn sie verwirklicht würden.

Solche Dinge erzeugt die Unzufriedenheit. Sie weiß stets, was nicht sein soll. Was sein soll, weiß sie im Grunde nicht. Sie setzt einen blauen Dunst an die Stelle dessen, was sie nicht weiß. Und damit täuscht sie sich über die Unfähigkeit hinweg, etwas wirklich Brauchbares zu schaffen. Brauchbares kann nur aus den gegebenen Verhältnissen heraus geschaffen werden. Wer Brauchbares nicht schaffen kann, setzt sich unbestimmte Ziele und findet sich mit leeren Hoffnungen ab.

In Wien ist die Burgtheaterkrisis seit Wochen eine Tagesfrage. Wenn diese Zeilen erscheinen, wird sie vielleicht bereits ihre Lösung gefunden haben. Wie diese Lösung ausfällt, ist aber nicht das eigentlich Interessante an der Sache. Etwas ganz anderes muß diejenigen erregen, die an der Entwickelung des Theaterwesens Anteil nehmen. Denn wenn, wie es augenblicklich scheint, Paul Schlenther den bisherigen Direktor des Burgtheaters, Max Burckhard, ablöst, so kann gar nicht davon die Rede sein, daß künstlerische Gesichtspunkte bei der Lösung dieser Frage mitgespielt haben. Und das ist das Traurige, daß hier Dinge, die nur vom Standpunkte des Kunstinteresses aus entschieden werden sollten, von Sympathien und Antipathien abhängig gemacht werden, die mit der Kunst nichts zu tun haben.

Als Dr. Max Burckhard ins Amt trat, konnte kein Verständiger für ihn eintreten. Von allen Kandidaten, die damals in Betracht kamen, mußte er als der am wenigsten geeignete erscheinen. Man konnte keine andere Meinung haben, als daß er weder zur dramatischen Literatur noch zu dem praktischen Theaterwesen irgendwelches Verhältnis habe. Und die ersten Schritte, die er als Direktor unternahm, konnten eine solche Meinung nur bestätigen. Er zeigte sich in jeder Beziehung als Dilettant. Die Rollenbesetzungen, die er vornahm, waren geradezu unglaublich.

So scharfe Worte der Verurteilung, wie der Direktionsführung Burckhards gegenüber, hatte der Altmeister der Wiener Theaterkritik, Ludwig Speidel, selten angewendet. Sooft er unter dem Strich der «Neuen Freien Presse» sich vernehmen ließ, konnte man eine bittere Abfertigung des neuen Direktors lesen. Aber es hat sich das Unwahrscheinliche ereignet: Ludwig Speidel hat sich zu Max Burckhard bekehrt. Damit ist der Entwicklungsgang Burckhards während seiner Direktion gekennzeichnet. Er hat die Antipathien der verständigen Leute in Sympathien verwandelt. Die Kunstkenner sind heute seine Freunde und Anhänger. Er hat den Satz bewiesen, daß das Amt den Verstand gibt. Er hat sich in die Kunst eingelebt. So eingelebt, daß ein so feiner Kenner des

Theaters wie Paul Schlenther kaum wird etwas anderes tun können, als die Hofbühne in dem Sinne weiterzuleiten, in dem sie Burckhard zuletzt geführt hat. Es wird, wenn Schlenther an Burckhards Stelle getreten sein wird, nichts anderes geschehen sein, als daß eine mißliebig gewordene Persönlichkeit durch eine vorläufig beliebte abgelöst sein wird. Die künstlerischen Leistungen des Wiener Burgtheaters können durch Paul Schlenther kaum ein neues Gepräge erhalten. Ja, es muß sogar als ein Glücksfall bezeichnet werden, wenn der bisherige Direktor durch den Berliner Kritiker abgelöst wird. Es hätte ebensogut sein können, daß die Burckhard-feindliche Clique wieder irgendeinen Dilettanten an den wichtigen Posten gesetzt hätte; und es ist zu bezweifeln, daß sich der Glücksfall zum zweitenmal ereignet hätte, daß aus dem Dilettanten in verhältnismäßig kurzer Zeit ein bedeutender Könner wird.

Es gibt Leute, von denen man sagen kann: sie können, was sie wollen. Burckhard scheint zu ihnen zu gehören. Aber diese Leute sind doch recht selten zu finden. Wenn man einen hat, sollte man ihn festhalten und ihm die Möglichkeit bieten, seine Kräfte zu entfalten. Statt dessen reißt man Burckhard in dem Augenblicke aus dem Amte, in dem er eben beginnt, das Eigenartige seiner Persönlichkeit voll zur Geltung zu bringen.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß Burckhard sieben Jahre lang gegen ihm feindlich gesinnte Schauspieler-Cliquen zu kämpfen hatte, die aber so einflußreich sind, daß sie dem Direktor ungeheure Schwierigkeiten bereiten können. Burckhard hat die Widerhaarigkeit dieser Cliquen mit Energie bekämpft und manches Vortreffliche gegen ihren Willen geleistet. Wenn er zuletzt doch nicht Sieger geblieben ist, so ist kaum anzunehmen, daß ein neuer Mann den Kampf mit mehr Glück führen werde.

Die Aufgabe des Burgdirektors ist heute, diese einzige Kunstanstalt den neuen Verhältnissen anzupassen. Das Publikum wird mit den neuen Formen der Dramatik ebensowohl wie mit den neuen Formen der Schauspielkunst einverstanden sein, wenn es bemerkt, daß der Reform künstlerische Absichten zugrunde liegen. Das Publikum ist viel weniger konservativ in Kunstsachen

als die sogenannten «maßgebenden Kreise». Dem Publikum hat man das Verständnis für Arnold Böcklin aufgezwungen! Diejenigen, welche noch vor wenigen Jahren achselzuckend vor Böcklins Pieta vorübergingen, stehen heute anbetend vor ihr, wie sie es immer getan haben vor der Sixtinischen Madonna. Das Publikum des Burgtheaters wird leicht dafür zu gewinnen sein, der modernen Kunst ebensoviel Interesse entgegenzubringen wie der alten. An dieser Entwickelung des Geschmackes hat Max Burckhard mit Geschick und Einsicht gearbeitet. Man hätte ihn in seiner Arbeit nicht stören sollen.

NACHSCHRIFT

Kurz nachdem diese Zeilen geschrieben waren, trat die Burgtheater-Angelegenheit in ein neues Stadium. Es scheint heute gewiß, daß Paul Schlenther Burgtheater-Direktor wird. Zu den obigen prinzipiellen Ausführungen ist durch diese Wendung in der Sache nichts hinzuzufügen. Wenn Burckhard durchaus nicht Burgtheater-Direktor bleiben soll, so kann er durch wenige in so vortrefflicher Weise ersetzt werden wie durch Paul Schlenther. Eine allseitige Kenntnis der dramatischen Literatur und des Theaters besitzt dieser Kritiker. Ein vollkommener, moderner Geschmack ist ihm eigen. Seit Jahren hat er Gelegenheit gehabt, praktische Erfahrungen auf dem Gebiete zu sammeln, auf dem er jetzt tätig sein soll. Eine rücksichtslose Energie muß der künftige Burgtheater-Direktor besitzen. Daß Paul Schlenther sie besitzt, hat bewiesen, was aus dem Inhalte der Verhandlungen mit ihm in die Öffentlichkeit gedrungen ist. Dadurch ist die Hoffnung berechtigt, daß er sowohl in der Auswahl der aufzuführenden Stücke wie in Personalfragen nur seiner sicheren künstlerischen Überzeugung wird folgen können.

Man muß Schlenthers Autorität und Kunsteinsicht in Wien sehr hoch schätzen, wenn man ihn auf den wichtigen Posten beruft. Und damit tut man recht.

Auch grundsätzlich ist Schlenther eine der geeignetsten Persönlichkeiten. Direktor eines Theaters soll nicht ein Mann sein, der aus dem Schauspieler- und Regisseurstande hervorgegangen ist. Die Erfahrung lehrt, daß ein solcher die Auswahl der Stücke stets nach den Ansprüchen der Schauspielkunst, nicht nach den Bedürfnissen der dramatischen Literatur trifft. Er wird sich stets fragen: gibt dieses Stück gute Rollen ab? Diese Frage kann nicht in erster Linie in Betracht kommen. Die erste ist: muß dies Stück seiner literarischen Qualitäten wegen aufgeführt werden? Dann muß an die Schauspieler die Aufgabe herantreten, das Stück in entsprechender Weise zu spielen. Gegen die Ansprüche des Schauspielerstandes muß der Direktor immer die Rechte der Literatur vertreten. Das kann kein Schauspieler, das kann kein Regisseur. Das kann nur ein Mann, der im lebendigen Bezug zur Literatur steht. Das kann somit nur ein dramatischer Dichter oder ein Theaterkritiker. Die Vertreter der dramatischen Produktion und die Beurteiler dieser Produktion sind die rechten Personen für die Leitung der Theater. Deshalb ist es als ein Glück zu bezeichnen, daß die Wahl zum Burgtheater-Direktor auf Paul Schlenther gefallen ist. Es wäre zu wünschen, daß gerade die Hoftheater das in Wien gegebene Beispiel nachahmten.

Schlenther wird das Wiener Hoftheater im modernen Sinne leiten. Er wird harte Kämpfe mit Vorurteilen zu bestehen haben, die im Charakter des Österreichertums liegen. Es ist nicht sicher, daß er eine ganz klare Vorstellung von den Schwierigkeiten hat, die auf ihn einstürmen werden. Aber er wird die Kraft haben, den Kampf auch gegen diejenigen Kräfte aufzunehmen, deren Vorhandensein er nicht voraussieht. Vielleicht wird sein Regiment noch kürzere Zeit währen als dasjenige seines Vorgängers. Aber zweifellos wird er auch in kurzer Zeit Nützliches schaffen.

Das Thema «Theaterkritik» ist kein erfreuliches. Am wenigsten erbaulich ist es für die Theaterfachmänner selbst. Was findet sich nicht alles unter der Überschrift «Theater» in unseren Zeitungen und Journalen? Nirgends wuchert vielleicht der Dilettantismus so üppig wie auf diesem Gebiete.

Und am schlimmsten steht es um die Kritik dramatischer Leistungen und der Schauspielkunst. Besser sind die Verhältnisse bei der Opernkritik. Wenn es sich um musikalische Leistungen handelt, ist Unverstand und Unkenntnis im Grunde leicht nachweisbar. Wenn man fünf Zeilen eines Musikkritikers liest, wird man imstande sein zu beurteilen, ob man es mit einem Sachkenner oder mit einem Dilettanten zu tun hat. Doch haben sich im Lauf der letzten Jahrzehnte die Verhältnisse auch auf diesem Gebiete wesentlich verschlechtert. Man kann die zum Wagnerschen Kunstkreis Gehörigen nicht davon freisprechen, daß sie zu dieser Verschlechterung Ungeheures beigetragen haben. In der Zeit, bevor die Kritiker der Wagnerschule auf den Plan getreten sind, war es ein Erfordernis für den Musikkritiker, daß er über das Musikalische einer Leistung vom fachmännischen Standpunkt aus sprach. Er mußte wissen, was innerhalb der von ihm kritisierten Kunst möglich ist. Er mußte von der Architektonik des musikalischen Kunstwerkes sprechen. Das Empfinden des Ohres mußte er interpretieren, und die musikalische Phantasie verlangte ihre Rechte. Die Wagnerkritiker fingen an, in einer ganz anderen Tonart zu reden. In ihren Ausführungen las man kaum noch etwas von Musik und musikalischer Phantasie. Dafür um so mehr von allen möglichen geheimnisvollen Seelenzuständen und dunkel-mystischen Wahrheiten oder gar von Naturerscheinungen, die in dem oder jenem Musikstücke zum Ausdruck kommen sollen. Ungeheurer Unfug wurde und wird getrieben. Die glänzendste Abfertigung dieses Unfugs ist das feine Büchlein Hanslicks «Vom Musikalisch-Schönen». Ein Musikkritiker, der dieses Büchlein ablehnt, kann nicht ernst genommen werden. Denn man kann überzeugt sein, daß er in seinen Kritiken überhaupt nicht von Musik sprechen

wird. Er wird uns sagen, was an dieser oder jener Stelle eines Musikwerkes «ausgedrückt» ist; aber er wird uns alles schuldig bleiben über die Architektonik eines Tonwerkes, die sich innerhalb dessen erschöpft, was das Ohr und die Tonphantasie vernehmen.

Auf diesem Gebiete ist heute bereits ein Rückschlag deutlich vernehmbar. Die Wagnerkritiker werden von verständigen Musikern bereits abgelehnt.

Anders steht die Sache mit der Schauspielkritik. Hier ist der Dilettantismus schwerer erkennbar. Es gibt wenige Menschen, die wissen, wo hier die Grenze zwischen Dilettantismus und Kennerschaft liegt. Die Kennerschaft kann nur dem zugesprochen werden, der sein Urteil auf die rein künstlerischen Qualitäten eines Werkes aufbaut. Ein Drama muß nach ebenso streng künstlerischen Gesetzen aufgebaut sein wie eine Symphonie.

Die Sache wird allerdings verwirrt durch den Stoff der dramatischen Kunst. Dieser Stoff geht den Kritiker nur insoweit etwas an, als er die Frage zu entscheiden hat, ob irgendein Vorwurf sich überhaupt zur dramatischen Bearbeitung eigne oder nicht. Diese Frage entfällt bei der Musik. Denn diese ist ganz Form. Sie hat keinen Stoff. Und das Unrecht der Wagnerkritiker besteht eben darinnen, daß sie der Musik mit Gewalt einen Stoff aufdrängen wollen.

In der Dramatik kommt aber der Stoff in keiner anderen Weise als der eben angedeuteten in Betracht. Wird weiter über den Stoff geurteilt, so ist ein solches Urteil unkünstlerisch. Unkünstlerisch sind die Fragen, ob ein Stoff an sich bedeutend oder unbedeutend, schön oder häßlich, moralisch oder unmoralisch und so weiter ist. Diese Dinge gehen den Kritiker nichts an. Sobald ein Stoff das hergibt, was zur dramatischen Verarbeitung notwendig ist, hat sich der Kritiker nur zu fragen, ob der Künstler das herausgeholt hat, was in dem Stoffe liegt, und dann, wie er den Stoff verarbeitet hat. Das Was des Dramas muß ihm gleichgültig sein, auf das Wie muß es ihm ankommen. Wie der Dichter den Konflikt einleitet, wie er die Fäden ineinanderzieht, wie er eine Begebenheit zu Ende führt, davon muß die Rede sein.

Aber davon ist leider in unseren Theaterkritiken so wenig die Rede. Das stoffliche Interesse steht immer im Vordergrunde. Und das stoffliche Interesse ist in dieser Beziehung das unkünstlerische. Man denke sich den Geist unserer Schauspielkritik auf die Kritik der Malerei übertragen. Wir würden da hören, ob eine dargestellte Landschaft lieblich oder gräßlich, schön oder häßlich, anziehend oder abstoßend, ob eine durch den Bildner wiedergegebene Person reizend oder scheußlich ist und so weiter. Nichts aber würden wir davon hören, ob es dem Maler gelungen ist, Bild und Hintergrund in das rechte Verhältnis zu bringen, ob er die Harmonie der Farben hergestellt hat oder nicht. Wir würden von allen Dingen hören, die uns bei einem Bilde nichts angehen; nichts aber könnten wir von dem Spezifisch-Malerischen aus einer rein auf das Stoffliche abzielenden Kritik entnehmen.

Ein großer Fortschritt der Schauspielkritik wird darinnen liegen, daß wir von ihr eine ebensolche Kennerschaft fordern wie von der Beurteilung der bildenden Kunst.

Hindernd tritt diesem Fortschritt allerdings unser Theaterpublikum in den Weg. Wer ist sich der rein künstlerischen Qualitäten eines Dramas bewußt? Wer verlangt von dem Kritiker eine Beurteilung dieser Qualitäten? Am Stoffe hängt – nach dem Stoffe drängt doch alles! Und Schiller hat umsonst gesprochen: In der Vertilgung des Stoffes durch die Form liegt das wahre Kunstgeheimnis des Meisters. Goethe hat dieselbe Gesinnung in die Worte des «Faust» gelegt: Das Was bedenke, mehr bedenke Wie.

In bezug auf die Dramatik stecken wir in einem barbarischen Geschmack.

Und die Schauspielkunst? Die ist überhaupt das Stiefkind der Kritik. Mit ihr wissen die weisen Urteiler am wenigsten anzufangen. Nicht einmal die elementarsten Sachen liegen hier klar.

Daß zwei Schauspieler eine Rolle auf ganz verschiedene Art spielen müssen, wird meist gar nicht berücksichtigt. Drei Personen vereinigt der Schauspieler in sich, wenn er spielt. Die erste ist seine menschliche Alltagspersönlichkeit, seine Gestalt, sein Gesicht, seine Nase, seine Stimme und so weiter; die zweite ist die Persönlichkeit, die ihm der Dichter zu spielen gibt, der Posa,

der Hamlet, der Othello und so weiter. Die dritte wird nicht sichtbar. Sie steht über beiden. Sie bedient sich der ersteren als Instrument, um die zweite zu verkörpern. Und da es nicht zwei gleich gebaute Menschen gibt, so können auch nicht zwei Schauspieler eine Rolle auf die gleiche Art spielen. Ein Kompromiß zwischen der Person, die der Dichter darstellt, und seiner eigenen natürlichen Beschaffenheit hat der Schauspieler herzustellen.

Nur ein Kritiker, der sich die Frage stellt, ob es dem Schauspieler gelungen ist, jenen Kompromiß herzustellen, kann in Betracht kommen. Alles, was sonst über Schauspielkunst geschrieben wird, ist leeres Geschwätz.

Die Kritik der Dramatik und der Schauspielkunst wird vielfach von einem zu niedrigen Gesichtspunkt aus beurteilt. Man denkt im Grunde: Über diese Dinge kann jeder schreiben. Und wahrhaftig schreibt «jeder» darüber. Gerade deshalb, weil hier das Urteil nach rein stofflichen Rücksichten so verlockend ist, sollten die Anforderungen besonders hoch gestellt werden. Man sollte Kennerschaft verlangen, weil die Kennerschaft sich so schwer von der Scharlatanerie unterscheiden läßt.

Aber das Publikum nimmt gefällig ein paar pointierte Redensarten über ein Drama oder eine schauspielerische Leistung hin. Behauptungen werden hier für bare Münze genommen, deren Analoga auf einem anderen Kunstgebiet einfach ausgelacht würden. Ein nett geschriebenes Feuilleton gilt mehr als ein tüchtiges Kunsturteil. Und wenn der Feuilletonist noch gar witzig ist! Dann kümmert sich kein Mensch um seine Kennerschaft.

Es wird schwer sein, auf diesem Gebiet bessere Zustände herbeizuführen. Zum Nutzen der dramatischen und der Schauspielkunst aber *müssen* sie herbeigeführt werden.

DAS UNBEDEUTENDE

Kaum in einer Kunst spielt das Unbedeutende eine so große Rolle wie in der Schauspielkunst. Ob ein Schauspieler bei einem gewissen Anlasse diese oder jene Gesichtsmuskeln bewegt, ob er die rechte Hand bewegt oder nicht: das kommt in Betracht. Eine ganze Szene kann durch eine schlechte Handbewegung dieses oder jenes Schauspielers gestört werden.

Wir sind leider in unserer Schauspielkunst gar nicht so weit, daß wir eine einzige schlechte Handbewegung oder eine falsche Zusammenziehung eines Gesichtsmuskels bemerken. Wir brauchen zumeist einen *ganzen* Schauspieler, der «alles verdirbt», um zu bemerken, wie notwendig es ist, daß der Bühnenkünstler dem Dichter entgegenkomme, um des letzteren Intentionen auf der Bühne zur vollen Geltung zu bringen.

Der Schauspieler ist für das Theaterpublikum die Persönlichkeit, welche die Absichten des Dichters zur wahrhaften Ausführung bringt.

Deshalb erscheint es mir ganz überflüssig, davon zu reden, ob die Schauspielkunst eine Kunst ersten oder zweiten Ranges ist. Rangunterschiede sind in ethischer Beziehung sehr wichtig; im Gebiete des Künstlerischen kommen sie nicht in Betracht. Denn im Künstlerischen ist alles notwendig; auch das scheinbar Nebensächliche. Das Kunstwerk muß vollendet sein bis in die Einzelheiten hinein, wenn es der strengen Forderung nach einem in sich vollendeten Stil genügen soll. Nichts darf da als fremdes Element die Harmonie des Ganzen stören. Ein Schauspieler, der eine Rolle um *einen* Grad banaler spielt, als sie gemeint ist, kann ein großes Drama verderben.

Mir scheint die Frage nach dem Range, den die Schauspielkunst in der Stufenleiter der Künste einnimmt, gleichgültig. Wichtig dagegen ist mir das Problem: wie kann die Schauspielkunst den Aufgaben gerecht werden, die ihr von den Dichtern gestellt werden.

Alles dreht sich darum: kommt der Schauspielkunst neben der Dramatik eine selbständige Bedeutung zu oder nicht?

Ich glaube, es kommt ihr unbedingt eine solche selbständige Bedeutung zu. Das Werk eines Bühnenkünstlers wird erst fertig, wenn es mit den Mitteln der Schauspielkunst auf die wirkliche Bühne gebracht wird.

Der Beweis dafür ist auf sehr einfache Art zu führen. Zu Shakespeares Zeiten mußte mit den Mitteln der damaligen Schauspielkunst der Hamlet ganz gewiß anders gespielt werden als heute.

Wir spielen den Hamlet vielleicht nicht besser, als man ihn zu Shakespeares Zeiten gespielt hat, aber wir spielen ihn anders. Spielten wir ihn aber heute so, wie ihn Shakespeare spielen ließ, so spielten wir ihn schlecht.

Wenn man aber verschiedene Mittel hat, ein Ding zu verwirklichen, und das eine Mal die Verwirklichung gut, das andere Mal schlecht sein kann: so haben die Mittel eine selbständige Bedeutung.

Die Schauspielkunst ist ein Mittel, aber ein Mittel von selbständiger Bedeutung.

Wie der X den Posa spielt, und daß er ihn anders spielt als der Y, darauf kommt es an.

Was in der Persönlichkeit des Posa ausgedrückt ist, das ist gewiß für alle Zeiten ein und dasselbe. Wie es durch die Schauspielkunst ausgedrückt werden soll, das ändert sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt.

Deshalb sollen wir nicht von dem Unbedeutenden in der Schauspielkunst sprechen. Wir sollten vielmehr darüber nachdenken, worauf es in dieser Kunst ankommt. Lächerlich ist es, die Schauspielkunst eine reproduktive Kunst zu nennen. Das Drama ist für den wahren Schauspieler das, was die Wirklichkeit, die Natur, für den Dramatiker ist. So produktiv der Dramatiker der Natur gegenüber ist, so produktiv ist der Schauspieler dem Drama gegenüber. Er erhebt das Drama in eine neue, besondere künstlerische Sphäre. Ist das Drama ein Stück Natur, durch das Temperament des Dramatikers hindurchgesehen, so ist das dargestellte Bühnenwerk ein Drama, durch das Temperament des Regisseurs und der Schauspieler hindurchgesehen.

Wenn wir nicht mutwillig den Rang der Schauspielkunst herabdrücken wollen, so müssen wir sie als selbständige Kunst

gelten lassen und über ihre eigenartigen technischen Mittel nachsinnen, dann wird sie sich uns als eine selbständige Kunst darstellen, die gleichartig ist mit den anderen Künsten.

Wir werden, wenn wir das eingesehen haben, weniger über ihren untergeordneten Rang nachdenken; gerechter werden wir gegen sie sein.

Die Schauspielkunst hat solche Gerechtigkeit notwendig. Denn sie wird heute vielfach als das Stiefkind unter den Künsten angesehen.

Dieses Vorurteil ist besonders unter den produzierenden Dramatikern verbreitet. Es muß überwunden werden.

Und es wird überwunden sein in dem Augenblicke, in dem man sich klar sein wird über das Verhältnis zwischen Schauspielkunst und dramatischer Dichtung.

Uns fehlt eine wirkliche Technik der Schauspielkunst. Sie muß erst vorhanden sein. Dann werden sowohl Dichter wie Schauspieler sie anerkennen. Und dann werden beide Kategorien von Künstlern sich verstehen.

Gegenwärtig fehlt es an einem solchen Verständnis.

MAX BURCKHARD

Über den künstlerischen Wert der «Bürgermeisterwahl» und des «Katherl» lasse ich andere urteilen. Ich bringe es nicht zustande, die Bedenken, die ich gegen diese beiden Theaterstücke habe, hier aufzuzählen, wenn ich an den Eindruck denke, den ich von der Persönlichkeit ihres Autors empfangen habe. Wie ein kleinlicher Nörgler käme ich mir vor, wenn ich Einzelleistungen Max Burckhards auf ihre Schwächen hin beurteilen wollte, da ich gesehen habe, wie groß der Umfang dessen ist, was dieser Mann will, und wie stark die Energie, die ihm zu Gebote steht, sein Wollen durchzusetzen. Man braucht ihm nur eine Stunde zugehört zu haben, um den einfachen, großen Stil schätzen zu können, in dem er lebt und wirkt.

Das erste, was an ihm auffällt, ist sein durch kein Vorurteil getrübter Blick für die Dinge, die ihn interessieren. Und sein Horizont ist ein großer. In weiten Gebieten der Kunst, der Wissenschaft, der Volkserziehung, der Rechtspflege, der Volkswirtschaft ist er zu Hause. Überall sieht er klar und sicher. Er sieht die großen Linien. Und er sagt das, was er zu den Dingen zu sagen hat, mit rücksichtslosester Offenheit. Solche Offenheit gehört zu den größten Seltenheiten in unserer Zeit. Bis jetzt ist Burckhard in derartigen Stellungen gewesen, die geeignet sind, rückhaltlose Offenheit nicht aufkommen zu lassen. Keine dieser Stellungen hat es offenbar vermocht, ihn von dem klaren, geraden Wege abzubringen, der ihm durch seinen Charakter und seine Begabung vorgezeichnet ist.

Ein scharfes Auge hat er für die Schäden unserer Zeit im großen und kleinen; und ein gesundes Urteil ist ihm eigen darüber, was zur Besserung beigetragen werden kann. Das Schwelgen in unerreichbaren Idealen, die Aufstellung nebelhafter Utopien scheint ihm fremd; aber das Erreichbare weiß er anzugeben. Er hat eine Schrift: «Zur Reform der juristischen Studien» geschrieben, die auf jeder Seite beweist, was ich sage. Über die Stellung der Kunst innerhalb des sozialen Organismus hat er in einer anderen Schrift zielbewußt geurteilt.

Jede Stellung, die er einnimmt, jede Aufgabe, die ihm die Verhältnisse stellen, wird Burckhard in dem Sinne ausnützen, der seiner Natur entspricht. Ob er Burgtheater-Direktor, ob er Hofrat bei irgendeinem Gerichtshofe ist, ob er Vorträge an einer Universität hält: immer wird er sich dafür einsetzen, daß die soziale Entwickelung in eine Richtung gebracht wird, die er für zukunftverheißend hält. Jedes Amt, in dem er sich betätigt, jedes Stück, das er schreibt, wird für ihn nur Gelegenheit sein, sich durchzusetzen. Der Mensch in ihm wird immer größer als jedes Amt, jede einzelne Leistung sein. Er wird allem sein Wesen aufdrücken.

Wir brauchen solche Persönlichkeiten. Es tut ihrer Bedeutung keinen Abbruch, daß sie in manchem, was sie vollbringen, als Dilettanten erscheinen. Leute, die von ihrem Fache das Gepräge erhalten, haben wir genug. Persönlichkeiten, die jede äußerliche

Prägung durch ihre Individualität sprengen, wenige. Burckhard ist eine.

Schon sein Äußeres wirkt symbolisch. Für einen Burgtheater-Direktor schickt es sich nicht, daß er einen «Stößer» trägt, das ist nämlich ein Zylinderhut, wie ihn die Wiener Fiaker (Droschkenkutscher) tragen. Burckhard hat sieben Jahre lang das Burgtheater mit einem solchen «Stößer» auf dem Kopfe geleitet. Er muß gefunden haben, daß sich das für ihn schickt; und was ging es ihn dann an, daß es sich für einen Burgtheater-Direktor nicht schickt. Und so ist er in allen Dingen. Wenn sie ihn – wie es heißt – zum Hofrat machen werden, so wird er auch manches machen, was sich für einen Hofrat nicht schickt; aber er wird machen, was sich für Max Burckhard schickt.

Ein geradezu naiver Wahrheitssinn ist für Burckhard kennzeichnend. Daß irgendeine Stellung dem Menschen Rücksichten auferlegt – diese feige gesellschaftliche Ausrede so vieler Schwächlinge –, scheint eine Vorstellung zu sein, die nie durch Burckhards Kopf gegangen ist. Ehrlich und echt ist alles, was er sagt und tut. Der Begriff der Pose ist für ihn niemals erfunden worden.

Und alle die Eigenschaften, die ich an ihm beschrieben, trägt er mit der in Wien einheimischen Gemütlichkeit. Man muß sich förmlich zwingen, von ihnen zu reden, denn sie treten uns mit der vollendetsten Selbstverständlichkeit entgegen. Ich glaube, Burckhard kann nie begreifen, daß man so viel über seine Vorzüge redet. Er wird sich selbst kaum für viel mehr als einen anständigen Menschen halten. Er haßt nicht die Schäden, die er geißelt. Es ist im Grunde eine harmlose Ironie, mit der er von ihnen spricht. Er behandelt die Menschen so, daß sie nicht eigentlich als Schurken erscheinen, sondern bloß als Dummköpfe, als Feiglinge, als Schwachköpfe. Er sagt den Leuten, daß sie eine «Bagasche» sind, aber in einem Tone, der ihnen zugleich begreiflich macht: ihr könnt nichts dafür. Die stärksten Bissigkeiten wird er in der herzlichsten, liebenswürdigsten Weise sagen.

Burckhard steht wirklich über den Dingen, mit denen er sich beschäftigt. In Fällen, wo ein geringerer Geist mit fanatischer Wut sprechen würde, spricht er mit überlegenem Lächeln. Ich

glaube, er trägt es den Leuten nicht nach, die ihn aus dem Burgtheater herausgedrängelt haben; denn er versteht sie... Er weiß, daß sie nicht anders konnten, und über dieses Können hat er sein sachgemäßes Urteil... Er verlangt von niemandem, daß er gescheiter sein soll, als er ist.

Ich bin der Meinung, eben diese Eigenheit Burckhards ist es, die ihn als einen Mann erscheinen läßt, dessen Wirken ein tiefgreifendes sein wird. Er mutet den Dingen und Menschen nichts Unmögliches zu; deshalb wird er erreichen, was er will. Es ist eine Freude, ihn von dem sprechen zu hören, was er beabsichtigt. Wenn ihm auch manches nur halb, manches gar nicht gelingt: so ist das einerlei. Er ist so bedeutend, daß ein Mißerfolg bei ihm gar nicht in Betracht kommt. Und wenn ein Österreicher (Alexander von Weilen in der «Zukunft» vom 8. Januar [1898]) sagt: «Man gebe ihm einen großen, seiner würdigen Wirkungskreis, der ihn ganz ausfüllt», so möchte ich entgegnen: stellt ihn hin, wo ihr wollt; er wird immer sein, was er sein muß: Max Burckhard. Und das ist genug.

EIN ANGRIFF AUF DAS THEATER

Im ersten Februarheft des «Kunstwart» veröffentlicht der Berliner Theaterkritiker Julius Hart einen scharfen Angriff auf das Theater. Ein Mann, der wöchentlich mehrmals über Theatervorstellungen schreibt und dessen Kritiken man gerne liest, weil sie von einem nicht geringen Kunsturteil zeugen, gibt die Erklärung ab: «So im ersten Ansturm der Eindrücke falle ich ja leicht immer wieder in süße Jugendeseleien zurück und nehme das Theater ernst, – schrecklich ernst und phantasiere von all dem Hohen und Schönen, zu dem es berufen sein sollte. Aber warum sollte? Mit demselben Rechte, mit dem ich von dieser allgemeinen Schaustätte verlange, daß es ein ‹Tempel der Kunst› sei, kann ich auch von einem Berliner Ball- und Tanzlokal fordern, daß es die weibliche und männliche Jugend zur Sittlichkeit und zum

Kirchenbesuch erziehe. Es tut's ja doch nicht. Es lacht mich aus.» Wenn so über die Auswüchse des Theaters gesprochen würde, könnte man es ertragen. Aber Julius Hart, der Theaterkritiker, sagt weiter, daß dramatische Kunst und Theater ganz und gar nichts miteinander zu tun haben dürfen, weil das Theater seinem Wesen nach niemals einem wirklichen Kunstbedürfnisse dienen kann. «Die ästhetische Bildung wird stets so niedrig sein wie heute, wenn wir nicht vollkommen begreifen, daß die Bühne und die Kunst zunächst einmal gar nichts miteinander zu tun haben, daß ein Theaterstück und ein Drama zwei himmelweit verschiedene Dinge sind.»

Es scheint fast unglaublich, aber es finden sich Sätze wie der folgende in dem Aufsatze: «Unsere ganze Dramaturgie leidet daran, daß sie die ganz äußerlichen Wirkungsfaktoren, die im Theater entscheiden und zu Gesetzen für das Theaterstück führen können, einfach auch von der dramatischen Dichtung verlangt, die jedoch wie jedes wahre Kunstwerk als ein Organismus gefaßt sein will, als ein aus inneren Notwendigkeiten herausfließendes Lebendiges.»

Zweierlei ist möglich, dachte ich, als ich Harts Aufsatz gelesen hatte. Entweder Hart drückt sich in einem Anfall von Überdruß über die Schäden des Theaterwesens scharf aus und verdammt das Theater nur, wenn es so ausartet, daß alles nur auf den Effekt ankommt, daß der Dichter, der fürs Theater schreiben will, gezwungen ist, nicht mehr auf die Gestalt der Innenvorgänge zu sehen, sondern sich fragen muß, wie wirkt dieses oder jenes? Oder aber er meint wirklich – was in der Tat da steht –: «Ich kann das Theater billigen, anerkennen, hinnehmen, solange ich's eben nicht für eine Kunstanstalt ansehe ... was hat die Bühneneffektschreiberei mit der Dichtkunst zu tun? Theater! Hören wir endlich auf, von ihm wie von einer Kunstanstalt zu reden.»

Bei genauer Überlegung muß ich aber von dem ersten Fall absehen. Julius Hart ist ein zu gescheiter Mensch, um Dinge zu sagen, die etwa auf der Höhe der Behauptung stünden: Weil die Romandichtung zur seichten Kolportageliteratur herabsinken kann, hat sie mit der Kunst nichts zu tun.

Wenn aber Julius Hart wirklich der Meinung ist, daß das Theater seinem Wesen nach mit der Kunst nichts zu tun hat, weil die Forderungen der Bühne den Forderungen der dramatischen Dichtkunst widersprechen, so muß ich sagen, daß mir ein solches Urteil einen vollständigen Mangel an Verständnis nicht nur für das Wesen des Theaters, sondern für das Wesen aller Kunst zu verraten scheint.

Ich muß Trivialitäten aussprechen, wenn ich dieses groteske Urteil widerlegen will. Wer von einem Widerspruch der Bühnenforderungen und der inneren dramatischen Notwendigkeit spricht, der könnte ebensogut sagen: der Architekt soll keine Häuser bauen, sondern sie nur aufzeichnen, wie sie als Organismus aus seinem Innern entspringen, weil die Forderungen, die beim Bau eines Hauses erfüllt werden müssen, mit der inneren künstlerischen Notwendigkeit seines inneren Formensinnes nichts zu tun haben. Ein architektonisches Kunstwerk ist nur vollkommen, wenn es der Künstler schon so vorstellt, daß eine Harmonie besteht zwischen den Gebilden seines Formensinns und zwischen den Forderungen, die an einen wirklichen Bau gestellt werden müssen. Ein Drama wird nur vollkommen sein, wenn in dem Gebilde, das der Dichter als Lebendiges durch innere Notwendigkeit aus seiner Persönlichkeit hervorfließen läßt, alle die Elemente mit aufgenommen sind, die eine Darstellung auf der Bühne ermöglichen. Die Verkörperung durch wirkliche Menschen und mit Hilfe der Bühnenrequisiten muß ein mitwirkender Faktor in der schaffenden Phantasie des Dramatikers sein. Er muß sein Drama so gestalten, daß er es in einer idealen Aufführung vor sich sieht. Nicht nur die innere Notwendigkeit der dramatischen Entwickelung, sondern auch das in der Phantasie vorausgeschaute Bühnenbild gehört in die Konzeption des Dramatikers. Die Bühne gehört einfach zu den Mitteln, mit denen der Dramatiker arbeitet. Und ein Drama, das nicht theaterfähig ist, ist wie ein Bild, das nicht gemalt, sondern bloß beschrieben ist.

Ich habe da nur in Gemeinplätzen gesprochen. Wie ein Schulmeister komme ich mir vor, der die Sätze eines Elementarbuches auskramt. Aber wenn Behauptungen wie die im Hartschen Auf-

satze in die Welt gesetzt werden, so ist man leider gezwungen, so etwas zu tun.

Fr. Th. Vischer hat auch einiges vom Wesen der Künste verstanden; und in seinen Vorlesungen über «Das Schöne und die Kunst» lese ich den Satz: «Eine schöne Vollverbindung von Künsten haben Sie im Theater. Da stellt der Architekt den Raum, der Maler die Dekoration. Der Dichter verfaßt den Text des Dramas. Die Schauspieler bringen die von ihm erfundenen Charaktere und Szenen leibhaft vor Augen.» Zwar weiß auch Vischer: «An der Spitze dieses Bundes muß der Dichter stehen; seine Kunst muß vorwalten.» Es ist aber ein weiter Weg von der Behauptung, daß die Dichtkunst vorwalten muß, bis zu dem Ausspruch Harts: «Aber was hat diese Bühneneffektschreiberei mit der Dichtkunst zu tun? Theater! Hören wir doch endlich auf, von ihm wie von einer Kunstanstalt zu reden.» Diesen Weg kann der nicht beschreiten, der von dem Wesen der Künste und ihrer Mittel etwas versteht.

Und jetzt, nachdem ich dies alles niedergeschrieben habe, möchte ich noch eine dritte Erklärung für Harts Ausfall gegen das Theater für möglich halten. Ich glaube einfach nicht daran, daß Julius Hart das Wesen des Theaters in der Weise verkennen kann, wie es nach seinem Aufsatz scheint. Ich schätze ihn viel zu hoch, um das glauben zu können. Deshalb nehme ich an: der ganze Aufsatz ist nicht ernst gemeint. Er ist ironisch gemeint. Der Verfasser will eigentlich zeigen, wie wichtig das Theater für die dramatische Kunst ist und führt deshalb aus, wie unsinnig die Ansichten desjenigen sind, der das Gegenteil behauptet. Etwa wie wenn jemand sagte: Leinwand, Farbe und Pinsel haben mit der Malerei nichts zu tun; sie entstellen, korrumpieren das reine Kunstwerk nur, das mit innerer Notwendigkeit aus der Seele des Malers fließt. «Aber was hat die ganze Farbenklexerei mit der Malkunst zu tun? Bilder! Hören wir doch endlich auf, von ihnen wie von Kunstwerken zu reden.»

*

In diesen Blättern ist wiederholt von dem Werte des Theaters als Kunstanstalt die Rede gewesen. Ich hätte mich niemals zur Gründung der «Dramaturgischen Blätter» bereitgefunden, wenn ich nicht von der hohen Mission des Theaters überzeugt wäre. Als «moralische Anstalt», wie es Schiller in seinen jüngeren Jahren getan hat, betrachten wir heute die «Schaubühne» allerdings nicht mehr. Aber um so mehr als künstlerische Anstalt. Ich bin der Ansicht, daß keine Kunst moralische Ziele verfolgen kann. Deshalb verlange ich solche auch nicht von dem Theater. Aber ich halte die Darbietungen des Theaters für diejenigen, die am leichtesten sich Gehör und Interesse verschaffen können. In den weitesten Kreisen kann von der Bühne herab der Kunstsinn, der Geschmack geweckt werden. Was wir zur Hebung des Theaters tun, geschieht zur Hebung der Kunst. Was wir gegen das Theater sagen, schadet der Kunst. Jedem vernünftigen Plan zur Hebung unserer Theaterverhältnisse werde ich entgegenkommen.

Selbst in die Stimmen gegen die Berechnung des «Effekts» möchte ich nicht einstimmen. Man hat es oft nötig, unzart zu sein. Auch Shakespeare hat es nicht verschmäht, auf die praktischen Forderungen der Bühne Rücksicht zu nehmen.

Shakespeare hat nachweislich die ersten Szenen seiner Dramen so eingerichtet, daß diejenigen, die zu spät kommen, den Gang der Vorgänge verstehen können. Und ganz verständige Menschen haben behauptet, daß der Dramatiker in diesem Bühnendichter so groß war, weil er ein bedeutender Schauspieler war.

Es wird immer wahr bleiben, daß ein Drama, das nicht für die Bühne taugt, unvollkommen ist. Der Dichter, der nur Buchdramen zu schaffen vermag, ist wie der Maler ohne Hände.

Statt des Donnerns gegen das Theater sollte man lieber Vorschläge machen, wie dieses Kunstmittel zu heben ist. Die lebendige, sinnenfällige Verkörperung auf der Bühne ist denn doch etwas ganz anderes als das einsame Lesen eines Buches. Darüber setzen sich diejenigen hinweg, die vom Theater gering denken. Ich habe keine gute Meinung von denjenigen Dramatikern, die nicht bühnenfähige Stücke schreiben können. Ein Drama muß aufführbar sein. Und dasjenige, das es nicht ist, ist schlecht. Auch

eine Symphonie ist schlecht, die nicht angehört werden kann. Buchdramen sind Undinge.

Ich weiß, daß die besten Dichter das Buchdrama verteidigt haben. Darauf kommt es aber nicht an. Der Dichter kann einmal das Bedürfnis haben, sich durch die Mittel der Dramatik auszusprechen, auch wenn er nicht die Begabung hat, in szenischen Bildern vorzustellen. Hamerling war ein Dichter, von dem ich dieses sagen möchte. Seine Dramen kann man nicht aufführen. Das tut seiner Bedeutung keinen Abbruch. Aber man muß ihn deshalb doch für einen schlechten Dramatiker halten.

Ein gutes Drama wird immer nach der Bühne schreien.

Die Verachtung der Bühne scheint mir immer das Anzeichen von einer Vergeistigung der Kunst zu sein. Vergeistigung der Kunst ist aber deren Tod. Je sinnlicher die Kunst wirkt, desto mehr entspricht sie ihrem Wesen. Nur Niedergangsepochen der Kunst werden auf das Unsinnliche den Hauptwert legen.

VOM SCHAUSPIELER

Vor einigen Jahren hat Hermann Bahr eine Reihe von Schauspielern über ihre Kunst ausgefragt. Sie haben ihm manches Interessante über den alten und den neuen Bühnenstil gesagt, sie haben über ihre Stellung zum Dichter, über die Einstudierung ihrer Rollen manches beachtenswerte Wort gesprochen. Das alles ist zu lesen in Bahrs Buch «Studien zur Kritik der Moderne». Am bedeutsamsten sind die Worte, die Flavio Andò, der geniale Partner der Duse, ausgesprochen hat: «Ich kümmere mich zuerst gar nicht um den Text und kümmere mich auch gar nicht besonders um meine Rolle. Zuerst muß ich mir das ganze Werk erklären. Zuerst muß ich die Dichtung empfinden – also in welcher Schicht der Gesellschaft, unter welchen Menschen, in welcher Stimmung das Ganze spielt. Dann treten langsam die einzelnen Gestalten hervor, wie jeder einzelne von seinen Eltern her, durch seine Erziehung, aus seinem Schicksal ist. Wenn ich ihn dann endlich habe, ganz

deutlich, so daß ich jede Gebärde sehe und jeden Ton höre, dann suche ich mich in ihn zu verwandeln, meine eigene Natur abzulegen und die seine anzunehmen. Eine unermüdliche Beobachtung muß mir dabei helfen. Ich beobachte immer. Ich beobachte meine Kollegen, ich beobachte Sie, ich beobachte den Kellner dort. So sammle ich mir die Mittel des Ausdrucks. Der Text ist dann das Geringste. Der kommt erst ganz zuletzt, oft erst auf der Probe.»

Man wird kaum fehlgehen, wenn man mit diesen Sätzen nicht nur Andòs eigene Art, sondern auch diejenige der Duse charakterisiert glaubt. Das Schaffen einer Rolle aus dem Ganzen eines Stückes heraus muß als entschiedene Forderung der Schauspielkunst geltend gemacht werden. Es steht im Widerspruche mit der gewöhnlichen Aufgabe, die sich die Schauspieler zu stellen scheinen. Sie spielen nur die einzelne Rolle, die sie sich in irgendeiner Art zurechtlegen, ohne Rücksicht auf die ganze Dichtung.

Ein hervorragendes Beispiel für diese letztere Art des Spielens ist Zacconi. Man braucht nur die Sätze Andòs in ihr Gegenteil umzusetzen, und man wird Zacconi charakterisieren. Wer sich damit abfinden kann, daß ein Schauspieler, ohne Rücksicht auf den Inhalt der ganzen Dichtung, in höchster technischer Vollendung eine Rolle spielt, wie er sich sie zurechtgemacht, wie sie aber nie der Dichter vorgestellt hat, der mag Zacconi bewundern.

Andò sagte zu Bahr in der angeführten Unterredung: «Die Natur ist unser einziges Gesetz. Das unterscheidet uns von den Franzosen, die immer mit einem hergebrachten Mechanismus arbeiten. Die haben – soviel ich sehen konnte – die haben ganz außerordentliche Künstler, aber es ist immer die Tradition, die schöne Linie, der Mechanismus. Manchmal in einem Moment bricht die Natur durch, aber dann kommt gleich wieder die gesuchte Schönheit und das künstliche Arrangement.»

Dieser Mechanismus fragt nicht nach dem individuellen Charakter einer Persönlichkeit in einem Stücke, sondern er hat gewisse Schablonen, in die er alles hineinzwängt. Diese Schablonen nähern sich mehr oder weniger den individuellen Charakteren, welche die Dichter zeichnen. Da ist ein Mensch mit hundert besonderen

Eigenschaften, der eine Intrige begeht. Der Schauspieler läßt die hundert besonderen Eigenschaften einfach unter den Tisch fallen und spielt den konventionellen Intriganten. Wie man den Intriganten zu spielen hat, dafür gibt es traditionelle Regeln.

Diese Art der Schauspielkunst nach der Schablone ist leider noch viel verbreiteter, als man glaubt. Zu ihrer Überwindung hat der auf die Bühne übertragene Naturalismus sehr viel getan. Man hat unter seinem Einflusse eingesehen, daß es nicht zwei gleiche Menschenindividuen gibt, und daß es deshalb unmöglich ist, alle auf der Bühne darzustellenden Personen auf fünf oder sechs typische Figuren zu reduzieren. Der Naturalismus hat es wieder dahin gebracht, daß man gern ins Theater geht, weil man dort nicht jedesmal dieselben allgemeinen Schemen, den Bösewicht, den Bonvivant, die komische Alte und so weiter in verschiedenen Stücken sieht, sondern weil wieder individuelle Gestalten verkörpert werden.

Aber die Schauspieler, die in dieser Weise spielen, sind noch nicht sehr zahlreich. Ein großer Teil der Schauspieler wirkt langweilig, wenn wir sie zum fünften, sechsten Mal sehen. Wir wissen genau, wie sie irgendeine Sache machen werden; denn wir kennen das ganze Inventar ihrer Stellungen, Gebärden und so weiter. Sie wissen nichts davon, daß der eine auf diese, der andere auf jene Weise eine Liebeserklärung macht. Sie machen die Liebeserklärung – die Theaterliebeserklärung – in allen Fällen.

Die Sache kann so weit gehen, daß man hintereinander zwei Schauspieler, die nacheinander dieselbe Szene hinter einem Vorhange sprechen, nicht voneinander unterscheiden kann. Der eine macht es höchstens quantitativ ein wenig besser, der andere ein wenig schlechter; qualitativ ist oft nicht der geringste merkliche Unterschied. Die Personen wechseln, die Schablone bleibt.

Alles das ist in den letzten Jahren öfter besprochen worden. Die Notwendigkeit, auf die bestehenden Mißstände hinzuweisen, ging von dem veränderten Geschmacke auf dramatischem Gebiet aus. Die Zeit liegt noch nicht weit hinter uns, in der die Bühnenstücke das Theater beherrschten, in denen die Personen nicht nach dem Leben, sondern nach den hergebrachten Schauspielerschablo-

nen charakterisiert waren. Auch in den Stücken sah das eine naive Mädchen dem andern zum Verzweifeln ähnlich. Es wurde nicht ein naives Mädchen, es wurde «die Naive» gezeichnet. Heute sind wir glücklich soweit, daß wir denjenigen, der Stücke in dieser Art macht, als einen Theaterstückefabrikanten gering achten. Auch unter den Theaterbesuchern, welche noch immer nur für ein paar Stunden eine bequeme, triviale Unterhaltung suchen, finden sich genug Leute, welche sich dieser Geringschätzung anschließen. Vom Dichter verlangt man heute, daß er vom Leben ausgehe bei seinen Schöpfungen, daß er in jeder derselben ein Stück wirklichen Lebens liefere. Hinter diesen Anforderungen an die Dramatiker konnten die anderen Forderungen nach Schauspielern, die nicht nach der Tradition, nach dem Mechanismus spielen wollen, nicht zurückbleiben. Wir haben heute genug Bühnenwerke, die nach alten theatralischen Regeln gar nicht gespielt werden können. Werden sie es zwangsweise doch, dann geht ihr Bestes verloren.

Man glaube nicht, daß durch das Spielen von Individualitäten die ewigen Prinzipien von den schönen, über das Alltägliche hinausgehenden Linien verlorengehen müssen.

Auch darüber hat Andò zu Hermann Bahr ein richtiges Wort gesagt: «Ich frage gar sehr nach der Schönheit. Nur nicht nach einer konventionellen und aus der Schule kommenden Schönheit – sondern nach meiner individuellen Schönheit, die ich in mir selber trage, wie meine eigene Ästhetik sie mir gibt. Aber die widerspricht der Wahrheit nicht. Gerade so wenig, wie die selbstverständlichen Konzessionen an die ‹optique du théâtre›.»

Wir wollen heute auch auf der Bühne die Schönheit nicht mehr durch eine Fälschung des Lebens erkaufen. Wir wissen, daß die Schönheit nicht außerhalb, sondern innerhalb des Gebietes der Wirklichkeit liegt.

Was nennt Andò seine individuelle Schönheit? Was meint er mit der konventionellen Schönheit, die aus der Schule kommt? Es gibt eine Weise, die Eigenschaften der menschlichen Persönlichkeit so darzustellen, daß sich ihr Wesen mehr nach außen kehrt, als dies im alltäglichen Leben der Fall ist. Im Gebiete des Alltäglichen geht das Wesen in den Eigenschaften nicht restlos

auf. Es bleibt immer ein Rest, den wir erraten, erschließen müssen. Dieser Rest muß verschwinden, wenn die Persönlichkeit ihre Schönheit offenbaren soll. Sie muß ihr Wesen gleichsam nach außen kehren. Aber es ist eben ihr Wesen, das sie nach außen kehrt. Deshalb ist auch die Schönheit die ihrige. Anders liegt die Sache bei der konventionellen Schönheit. Hier kehrt die Persönlichkeit nichts nach außen, was sie in sich hat, sondern sie verleugnet dieses Wesen und modifiziert ihre Eigenschaften in der Art, daß sie den Eigenschaften eines eingebildeten Wesens ähnlich sind. Die Persönlichkeit gibt sich selbst auf, um einer allgemeinen Norm sich zu fügen.

Die Schönheit kann nicht von außen der Persönlichkeit aufgeprägt werden; sie muß aus ihrem Innern heraus entwickelt werden. Sind nicht genügend Keime in einer Persönlichkeit vorhanden, um die wünschenswerte Schönheitswirkung hervorzubringen, so wird sie eben mangelhaft sein. Wenn eine Person sich jedoch ein äußeres Schönheitsmäntelchen umhängt, so wird sie zumeist zwar nicht mangelhaft – falls die Sache sonst gut gemacht ist – erscheinen; wohl aber wird sie die Bezeichnung «Karikatur» mit Recht nicht ablehnen können.

NACHSCHRIFT

zu den Aufsätzen «Ein Vorschlag zur Hebung des deutschen Theaters» von Hans Olden und «Regieschule» von Dr. Hans Oberländer.

In einer wichtigen Theaterfrage haben nacheinander ein dramatischer Schriftsteller, der zugleich ein Kenner der praktischen Bühnenverhältnisse ist, und ein feinsinniger Regisseur das Wort ergriffen. Wer ihre Vorschläge gründlicher Erwägung unterwirft, wird zugestehen müssen, daß durch ihre Ausführungen die Sache, um die es sich handelt, wirklich gefördert werden kann. Nur wird man auch sagen müssen, daß ihre Reformideen an dem Übel

kranken, das an allen dergleichen Idealen zu bemerken ist. Sie bewegen sich in einer Lieblingsrichtung. Sie haben im Regiewesen der Gegenwart ganz bestimmte Unvollkommenheiten bemerkt und möchten diese ausmerzen. Dazu erfinden sie eine Formel, nach der sie die augenblicklich bestehenden Verhältnisse umgestalten möchten. Sie übersehen, daß eine solche Formel in der Praxis ihre großen Nachteile nach sich ziehen muß. Ich bin davon überzeugt, daß, wenn Olden und Oberländer als Persönlichkeiten in die Reform des Regiewesens eingreifen könnten, sie mit ihren Ideen unendlich Bedeutsames leisten könnten. Aber ich bin nicht weniger davon überzeugt, daß dieselben Ideen in den Händen anderer entsetzliches Unheil stiften müssen.

Und damit bin ich an dem Punkte angelangt, der mir in der Debatte allzu wenig berücksichtigt erscheint. Das Wichtigste ist und bleibt in der Kunst die Persönlichkeit. Man mag Konservatorien und Theaterschulen mit den schönsten Grundsätzen einrichten. Sie werden nichts leisten, wenn Pedanten mit diesen Grundsätzen sie leiten. Sie werden Bedeutendes leisten, wenn Persönlichkeiten sie leiten, von denen jener geheime Einfluß ausgeht, der, von künstlerischer zu künstlerischer Natur wirkend, das Wunderbarste hervorbringt.

Und eine künstlerische Natur wird sich nie darauf einlassen, durch den bloßen Drill zu wirken. Ihr wird es sich darum handeln, den werdenden Künstler zu entdecken. Deswegen möchte ich dem Kritiker des «Berliner Tageblattes» nicht durchaus unrecht geben. Es ist wirklich wahr: man kann nicht Regisseur, man kann nicht Schauspieler werden; man ist es, oder man ist es nicht. Die Schulen sollten ihre höchste Aufgabe darinnen erblicken, den Künstler, der es ist, zu entdecken und ihn zu fördern. Geht man darauf aus, so wird man nur zu bald bemerken, daß alle schablonenhaften Vorschläge doch nur einen untergeordneten Wert haben. Man wird einsehen müssen, daß je nach der werdenden Künstlerindividualität hier diese, dort jene Methode anzuwenden sein wird. Auch wird man zugestehen müssen, daß man auf die Art der Vorbildung nur einen geringen Wert zu legen hat. Ob jemand durch die Schule einer literarischen Bildung durchgeht,

oder ob er als Schauspieler sich eine Zeitlang betätigt hat, das ist Sache des Zufalls. Nicht Sache des Zufalls, sondern Ergebnis der Anlagen und individuellen Fähigkeiten aber ist es, ob jemand von Natur Regisseur oder Schauspieler oder – keins von beiden ist. Man wird daher nicht sagen dürfen, daß vorwiegend literarisch gebildete Leute zum Regisseurberuf heranzuziehen sind. Mit einer solchen Regel schafft man Beschränkungen, welche die besten Kräfte von einem Felde ausschließen können, auf das sie gehören.

Ich weiß, daß ich im Grunde mit diesen Sätzen ganz gemeine Wahrheiten sage. Aber es wird doch immer merkwürdig bleiben, daß gerade reformatorisch veranlagte Naturen gegen solche allgemeine Wahrheiten blind und taub sind. Man sollte es überhaupt vermeiden, allgemeine Regeln aufzustellen; man sollte sich damit begnügen, zu sagen: ich mache es so; suche ein anderer, wie es ihm entspricht, seine Tätigkeit einzurichten.

Die beste Erziehung wird auf allen Gebieten diejenige sein, welche zum Ziel die Selbsterziehung hat. Der Lehrer kann doch nicht seine Natur, am wenigsten seine Ansichten und Überzeugungen in den Zögling hinüberführen. Er kann nur in dem Schüler wecken, was in diesem schlummert. Er kann ihn zur Selbsterziehung anregen.

Es ist möglich, daß durch die Notwendigkeit der Selbsterziehung Schäden angerichtet werden. Wer sich selbst erzieht, ist geneigt zum Experimentieren und Probieren. Und da es sich beim Regisseur um wertvolles Versuchsmaterial, um Menschen handelt, kann durch das Experimentieren Schlimmes angerichtet werden. Hier wird man aber einen kunst- und keinen «menschenfreundlichen» Standpunkt einnehmen müssen. Es muß gesagt werden: der Kunst dürfen Opfer gebracht werden. Mögen viele Einzelherzen in ihrem Ehrgeiz gekränkt werden, mag vieles verdorben werden durch die noch unreifen Experimente eines jugendlichen Regisseurs: wenn zuletzt künstlerische Vollendung auf diesem Wege erreicht wird, so kann man über die Opfer nicht trauern.

Ein Wichtiges muß noch erwähnt werden. Man muß überhaupt darauf verzichten, auf künstlichem Wege die natürlichen Tatsachen meistern zu wollen. Wenn man bemerkt, daß Regisseure

und Schauspieler nicht zu entdecken sind, dann muß man darauf verzichten, sie auszubilden. Und auch damit wird man sich abfinden müssen, daß in gewissen Zeiten keine Entdecker da sind. Man muß da immer wieder an Laube erinnern. Als dieser Meister aller Regisseure auf Entdeckungen ausging, da fand er eine stattliche Schar begabter Schauspieler, die hielten, was er sich von ihnen versprach. Eine solche Entdeckerfähigkeit kann keine Schulung ersetzen. Es kommt doch immer auf die Persönlichkeiten an. Der Generalvorschlag müßte immer heißen: setzt die richtige Persönlichkeit an den richtigen Platz.

Nun kann man erwidern: ja, es ist ja richtig, daß die Persönlichkeit die Hauptsache ist; aber das kommt doch nur bei den bevorzugten Persönlichkeiten in Betracht; für die Mittelmäßigkeit, für den Durchschnitt muß es Regeln geben. Das wäre ganz schön; wenn nicht die Regeln, die für den Durchschnitt aufgestellt werden, zugleich die Auserlesenen schädigten und unterdrückten. Unendlich wichtiger aber ist es, die Auserlesenen frei sich entfalten zu lassen, als dem Durchschnitt auf die Beine zu helfen.

LUDWIG TIECK ALS DRAMATURG

Einen trefflichen Beitrag zur Geschichte der deutschen Dramaturgie hat vor kurzem Heinrich Bischoff geliefert. («Ludwig Tieck als Dramaturg.» Bruxelles, Office de publicité). Das Verhältnis Tiecks zur dramatischen Literatur und zum Theater bedarf einer objektiven Würdigung. Bischoff hat die Gründe dafür in seinem Einleitungskapitel gut zusammengestellt. «Ich weiß nicht», schrieb im Jahre 1854 Loebell an Tiecks Biographen R. Köpke, «ob es in der gesamten Literatur ein zweites Beispiel gibt von einer die lautwerdende Kritik so beherrschenden Gehässigkeit gegen einen Autor, als gegen L. Tieck. – So hat man zum Beispiel für Tiecks kritische Meinungen das niederdeutsche, sonst in der Schrift-

sprache kaum vorkommende Wort ‹Schrullen› aufgestöbert. Schrulle erklärt das bremisch-niedersächsische Wörterbuch durch ‹Anfall von Unsinn, böse, närrische Laune›. Und G. Schlesier wirft in der ‹Allgemeinen Theater-Revue› (Stuttgart und Tübingen, 1. Jahrgang, S. 3 f.) Tieck vor, ‹er habe das deutsche Theater zerbrochen, seinen Weg und seine Entwicklung gesperrt, die Dichter und Schauspieler irregeführt und sie um eine glückliche Entwicklung ihres Talentes betrogen›. Tiecks kritisches Meisterwerk, die ‹Dramaturgischen Blätter›, möchte Schlesier auf einige hundert Jahre verbannen; es liege Gift auf jeder Seite derselben.»

Als Gründe für diese beispiellose Unterschätzung Tiecks gibt Bischoff mannigfaltige Dinge an. Tieck galt als Haupt der romantischen Schule. Deshalb haßten ihn die Gegner dieser Literaturströmung von vorneherein. Auch persönlicher Neid kam bei den Zeitgenossen in Betracht. «Wir wissen ganz bestimmt, daß Tieck in Dresden, wo er seine dramaturgische Hauptttätigkeit entfaltete, einen harten Kampf bestanden hat gegen eine kleingeistige, übelwollende Partei, die seine geistige Überlegenheit beneidete. Die Jungdeutschen, Heine, Laube, Gutzkow, denen Tieck in einer Reihe seiner Novellen: Reise ins Blaue, Wassermensch, Eigensinn und Laune, Vogelscheuche, Liebeswerben, zu Leibe gegangen war, waren auch übel auf ihn zu sprechen.»

In neuerer Zeit endlich bemüht man sich wenig, Tiecks dramaturgische Schriften zu studieren. Man nimmt das Urteil seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger herüber, ohne viel zu prüfen. «Ein schlagendes Beispiel bietet das kürzlich erschienene Werk von E. Wolff, ‹Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart›. In seinem Überblick über die Geschichte der deutschen Dramaturgie erwähnt Wolff nicht nur Tieck mit keinem Worte, sondern schreibt O. Ludwigs ‹Shakespeare-Studien› das Verdienst zu, das Tiecks ‹Dramaturgischen Blättern› gebührt. Die ‹klärende Abrechnung› mit Schiller ist von Tieck fast ein halbes Jahrhundert vor O. Ludwig vollzogen worden. Der Schluß, zu dem O. Ludwig gelangt, daß die wahre historische Tragödie von Schiller wieder zu Shakespeare zurückkehren müsse, ist sozusagen der Angelpunkt von Tiecks dramaturgischen Schriften. Wie Lessing

mit den Franzosen abrechnete, so rechnete Tieck mit Schiller ab, mit voller Anerkennung seiner Begabung und seiner Verdienste, und wies wie Lessing auf Shakespeare hin. Deshalb ‹blinken› nicht Ludwigs ‹Shakespeare-Studien›, sondern Tiecks ‹Dramaturgische Blätter› als Markstein in der Geschichte der deutschen Dramaturgie.»

Viel zur Verkennung Tiecks hat auch beigetragen, daß er seine Ansichten nicht in einem geschlossenen System, sondern mehr gelegentlich vorgetragen hat. Sie finden sich zerstreut in seinen verschiedenen Schriften. Bischoff gibt eine Übersicht der Schriften, die in Betracht kommen: a) die Vorberichte zu seinen dichterischen Werken, b) die Unterhaltungen über Kunst und Literatur im «Phantasus», c) die satirischen Ausfälle in den Märchenkomödien und Schwänken, besonders im «Zerbino» und «Gestiefelten Kater», d) die im zweiten Bande von Köpkes Biographie enthaltenen «Unterhaltungen mit Tieck», e) als Hauptquelle die «Kritischen Schriften», die Tieck von 1848–1852 in vier Bänden bei Brockhaus in Leipzig herausgegeben hat, f) als Anhang kommen in Betracht die von Köpke herausgegebenen «Nachgelassenen Schriften».

Ästhetische Untersuchungen liebte Ludwig Tieck nicht. Er war der Meinung, daß man mit der Theorie niemals die feinen Unterscheidungen, die in der Kunst in Betracht kommen, treffen könne. Man muß theoretisch die Wahrheit nach irgendeiner Seite hin übertreiben, um zu einer präzisen Definition zu kommen. Deshalb bleiben solche Theorien im Halbwahren stecken, wenn sie nicht gar zu ganz Unwahrem ihre Zuflucht nehmen müssen.

Als guter Psycholog erweist sich Bischoff dadurch, daß er den Unterschied aufstellt zwischen Tieck, dem Dramatiker, und Tieck, dem Dramaturgen. Wer diesen übersieht, muß Tieck unterschätzen. In Tiecks Dramen herrscht eine unklare Phantastik vor; nirgends weiß der Dichter die Gebilde der Einbildungskraft durch den kritischen Verstand zu zügeln; von geordneter Komposition ist wenig zu finden, und dennoch fordert Tieck, der Dramaturg, von dem Drama die künstlerische Täuschung in erster Linie. Diese wird bei einem solchen Überwuchern der Phantasie, wie sie in

seinen eigenen Dramen herrscht, nie zu erreichen sein. Ein Abbild des Lebens fordert Tieck, der Dramaturg; ein phantastisches Spiel gibt Tieck, der Dramatiker. Ferner sucht Tieck als Dramendichter seine Stoffe im Mittelalter; zugleich verlangt er als Dramaturg die unmittelbare Gegenwart der Handlung. Als Kritiker verpönt Tieck die Stimmungsmalerei im Drama, als Dichter legt er in seine Dramen Ottaven, Terzinen, Stanzen, Kanzonen ein, die zu nichts als zur lyrischen Ausmalung der Stimmung dienen.

Tieck hat in seinem «Karl von Berneck» das wahre Urbild einer grausigen Schicksalstragödie gezeichnet; dennoch verurteilt er diese dramatische Gattung als Kritiker in der schärfsten Weise.

In einleuchtender Weise erklärt Bischoff diesen Zwiespalt in der Persönlichkeit Tiecks. Man muß in dessen Schaffen zwei Perioden unterscheiden: eine romantische, die etwa bis 1820 dauert, und eine solche, die durch die Abwendung von aller Romantik und der Zukehr zu einer mehr realistischen Weltauffassung ihr Gepräge erhält. Die Dramen gehören der ersten Periode an, die dramaturgischen Studien fallen in die Zeit nach der Änderung seiner ästhetischen Grundüberzeugungen. «Mit dem ‹Fortunat› beschließt Tieck seine romantische Produktion, um sich in seinen Novellen, deren lange Reihe er im Jahre 1820 beginnt, dem modernen Leben zuzuwenden, und dieses in vorwiegend realistischer Weise zu schildern.» «Der grelle Gegensatz zwischen seiner dramatischen und dramaturgischen Produktion erklärt sich also durch eine vollständige Änderung in seinen ästhetischen Ansichten; seine dramaturgische Tätigkeit beginnt erst, als seine dramatische beendet war.»

Im Jahre 1810 sind Tiecks «Briefe über Shakespeare» erschienen. In dieser Zeit sind die Ansichten der Romantiker auch die seinigen. Aber im Laufe der Zeit wendet er sich ganz von diesen Ansichten ab. Er spricht das Köpke gegenüber klar aus: «Man hat mich zum Haupte einer sogenannten romantischen Schule machen wollen. Nichts hat mir ferner gelegen als das, wie überhaupt in meinem ganzen Leben alles Parteiwesen. Dennoch hat man nicht aufgehört, gegen mich in diesem Sinne zu schreiben und zu sprechen, aber nur, weil man mich nicht kannte. Wenn man mich auf-

forderte, eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiß zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen.» «Das Wort romantisch, das man so häufig gebrauchen hört, und oft in so verkehrter Weise, hat viel Unheil angerichtet. Es hat mich immer verdrossen, wenn ich von der romantischen Poesie als einer besonderen Gattung habe reden hören. Man will sie der klassischen entgegenstellen und damit einen Gegensatz bezeichnen. Aber Poesie ist und bleibt zuerst Poesie, sie wird immer und überall dieselbe sein müssen, man mag sie nun klassisch oder romantisch nennen.» – Der größte, der typische Dramatiker ist für Tieck Shakespeare. Zunächst mag diese Shakespeare-Begeisterung wohl auch romantischen Ursprungs sein. Aber in seinen reifen Jahren wirft er der romantischen Shakespeare-Kritik vor, daß sie Shakespeare losgelöst von dem allgemeinen Entwickelungsgange seiner Zeit und ihn wie ein Wunder, das vom Himmel gefallen ist, hingestellt habe. Dennoch ist zwischen Tiecks Shakespeare-Auffassung und derjenigen der Schlegel kein großer Unterschied. Nicht an ihr wird sein Gegensatz zur Romantik besonders klar. Dies ist vielmehr bei seinem Urteil über Calderon der Fall. Den mächtigen Einfluß Calderons auf das deutsche Drama stellt Tieck als einen verderblichen hin: «Bald war ohne nähere Kritik Calderon der Lieblingsdichter unserer Nation geworden. Das Zufällige, Fremdartige, Konventionelle, das seine Zeit ihm auferlegte, oder das er zur Künstlichkeit erhob, wurde dem Wesentlichen, Großdramatischen in seinen Arbeiten nicht nur gleichgestellt, sondern oft dem wahren Dichterischen vorgezogen. Man vergaß auf lange, was man vor kurzem noch an Deutschen wie Engländern bewundert hatte, und so ungleich beide Dichter auch sein mögen, hielt man Calderon und Shakespeare doch wohl für Zwillingsbrüder; und andere, noch mehr Begeisterte, meinten, Calderon fange da an zu sprechen, wo Shakespeare aufhörte, oder führe jene schwierigen Aufgaben auf große Art durch, denen sich der kältere Nordländer nicht gewachsen fühlte; selbst Goethe, ja sogar Schiller traten in jener Zeit den Trunkenen gegenüber in einen dunklen Hintergrund zurück, jenen Berauschten, die wirklich und im Ernst

glaubten, das wahre Heil für die Poesie könne uns nur von den Spaniern und namentlich von Calderon kommen.»

Am verhaßtesten ist dem Kritiker Tieck die deutsche Schicksalstragödie. Gegen die blinde, dämonisch wirkende Schicksalsangst, die in der Weltanschauung der Romantik eine so große Rolle spielte, wendet er sich in der schärfsten Weise und mit beißendem Spott, obgleich dieselbe Macht in seinen Jugenddramen eine schlimme Rolle spielt. «Im ‹Karl von Berneck› ist, soviel ich weiß, zum erstenmal der Versuch gemacht worden, das Schicksal auf diese Weise einzuführen. Ein Geist, welcher durch die Erfüllung eines seltsamen Orakels erlöst werden soll, eine alte Schuld des Hauses, die durch ein neues Verbrechen, welches am Schluß des Stückes als Liebe und Unschuld auftritt, gereinigt werden muß, eine Jungfrau, deren zartes Herz auch dem Mörder vergibt, das Gespenst einer unversöhnlichen Mutter, alles in Liebe und Haß, bis auf ein Schwert selbst, das schon zu einem Verbrechen gebraucht wurde, muß, ohne daß es geändert werden kann, ohne daß die handelnden Personen es wissen, einer höheren Absicht dienen. Wie sehr dieses Schicksal von jenem der griechischen Tragödie verschieden war, sah ich schon damals ein, ich wollte aber vorsätzlich das Gespenstische an die Stelle des Geistigen unterschieben». Später verurteilt er ein solches Dramatisieren: «Statt der Schulden und Geldnot ein Verbrechen, Entführung, Ehebruch, Mord, Blut; statt des Onkels, strengen Vaters, wunderlichen Alten oder Generals den Himmel selbst, der aber noch viel eigensinniger ist als jene Familien-Charaktere und obendrein grausam, weil er keine andere Entwickelung kennt als Todesangst und Begräbnis.»

*

Anschaulich tritt der Gegensatz zwischen Tieck, dem Dramaturgen, und Tieck, dem Dramatiker, in dessen scharfer Verurteilung der Dramen des reifen Schiller zutage. Wie ein Hohn auf die eigene Produktion erscheint es, wenn Tieck das Walten des Schicksals in der «Braut von Messina» mit bitteren Worten tadelt. Denn Schiller hat versucht, dem dunkel waltenden Schicksal einen Schein

von Notwendigkeit zu geben; während ihm Tieck selbst in seinem «Abschied» und «Karl von Berneck» in der Gestalt des Zufalls eine wüste Herrschaft einräumt.

Die Ablehnung des Romantischen gegenüber dem Natürlichen, Menschlichen spricht sich bei Tieck am schroffsten aus in seiner Kritik der antikisierenden Richtung Schillers und Goethes. Er ist überhaupt ein Feind des Humanismus, der die antike Bildung und Anschauung in das moderne Leben hineinträgt. Er verspricht sich ein Gedeihen der Kunst nur, wenn sie ihren Inhalt aus dem Boden des Nationalen saugt. In «Goethe und seine Zeit» spricht er sich gegen den Humanismus aus: «Es wäre zu wünschen, daß ein ebenso genialer Kopf wie Rousseau oder Fichte war, mit derselben scharfen, womöglich noch schärferen Einseitigkeit als diese über den geschlossenen Handelsstaat und den Schaden der Wissenschaften geschrieben haben, dartun möchte, welchen Nachteil uns die Kenntnis der Alten gebracht hat. Wie alles bis dahin noch in Erinnerung Bestehende zum Verächtlichen herabgesunken, wie alles neue, gute und richtige Bestreben gehemmt, wie das Eigentümliche, Vaterländische oft durch eine verkehrte Anbetung und halbes Verständnis der Alten ist vernichtet worden.» Und in seinem dramatischen Märchen: «Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen» spottet er, indem er Gegenstände, die aus dem Volksmärchen entlehnt sind, zum Beispiel die Siebenmeilenstiefel, ironisch in antikem Lichte darstellt: «Glauben Sie mir, diesen Stiefeln sehe ich es an, daß sie noch aus der alten Griechenzeit zu uns herübergekommen sind; nein, nein, solche Arbeit macht kein Moderner, so sicher, einfach, edel im Zuschnitt, solche Stiche! Ei, das ist ein Werk von Phidias, das laß ich mir nicht nehmen. Sehn Sie nur einmal, wenn ich den einen so hinstelle, wie ganz erhaben, plastisch, in stiller Größe, kein Überfluß, kein Schnörkel, kein gotisches Beiwesen, nichts von jener romantischen Vermischung unserer Tage, wo Sohle, Leder, Klappen, Falten, Püschel, Wichse, alles dazu beitragen muß, um Mannigfaltigkeit, Glanz, ein blendendes Wesen hervorzubringen, das nichts Ideales hat; das Leder soll glänzen, die Sohle soll knarren, elendes Reimwesen, diese Konsonanz beim Auftritt; . . ich habe mich nach den

Alten gebildet, die lassen uns in keiner unserer Bestrebungen fallen.» Dies lässt Tieck den Hofschuster Zahn sagen.

Die moderne Welt, das moderne Leben sind grundverschieden von denen der Griechen, meint Tieck. Deshalb verurteilt er das Herüberziehen der antiken Weise in die moderne Dramatik, wie es Goethe, Schiller und die beiden Schlegel forderten. Auch an den Griechen schätzt Tieck dasjenige vor allem, was sich in der Darstellung und Auffassung dem Modernen nähert, wie zum Beispiel die Dramen des Euripides, während sich die Gräkomanen mehr zu Sophokles und Äschylos hingezogen fühlen, in denen das Spezifisch-Griechische zum reineren Ausdruck kommt. Das Lob, das Goethe und Schiller dem Aristoteles spenden, ist Tieck gründlich zuwider. Er sieht einen Grundunterschied zwischen den Lebensbedingungen des griechischen und des deutschen Dramas. Bei den Griechen kam es auf die Ausgestaltung der Fabel, der Handlungen an; bei den Modernen ist die Herausarbeitung der Charaktere die Hauptsache. «Das neuere Drama ist offenbar vom alten wesentlich verschieden, es hat den Ton heruntergestimmt, Motive, Charakterzeichnung, die Zufälligkeiten des Lebens treten mehr hervor, die Gemütskräfte und Stimmungen entwickeln sich deutlicher, die Komposition ist reicher und mannigfaltiger und die Beziehung auf das öffentliche Leben, die Verfassung, Religion und das Volk ist entweder zum Schweigen gebracht oder steht zum Werke selbst in einem ganz anderen Verhältnis. Die Bedeutung des Lebens, dessen Verirrung, das Individuelle, Seltsame ist mehr zur Sprache gekommen; und diejenigen Autoren, die zuweilen den runden, vollen Ton der alten Tragödie haben anschlagen wollen, sind fast immer in Bombast und den Ton des Seneca verfallen.»

Tieck stellt das moderne Charakterdrama dem alten Situationsdrama gegenüber. Im Mittelpunkte seiner dramaturgischen Ausführungen steht der Gedanke, daß das moderne Drama die Aufgabe habe, die Charakteristik und Realistik zu pflegen. Deshalb wendet er sich gegen den Schillerschen Idealismus und wird nicht müde, ihm den Shakespeareschen Realismus entgegenzustellen.

Die eigentlichen Schäden der antikisierenden Richtung findet Tieck in den späteren Goetheschen und Schillerschen Dramen. Die Jugendwerke beider Dichter haben seinen fast uneingeschränkten Beifall. Er bedauert, daß Schiller von der Bahn, die er in seinen «Räubern», Goethe von derjenigen, die er in seinem «Götz» eingeschlagen, sich entfernt haben. Und er erhebt gegen den ersteren den schweren Vorwurf, daß er, «sowie er gewissermaßen erst unser Theater gegründet hat, auch der ist, der es zuerst wieder zerstören half.» «So weit von der Wahrheit wie in der ‹Braut von Messina› hat sich unsere Bühne wohl noch nie verirrt, und es bleibt ein unbegreiflicher Irrtum des großen Dichters, auf diese Weise, die das Schauspiel aufhebt, statt es zu ergänzen oder zu verklären, den Chor der Alten für uns ersetzen zu wollen.» Dagegen läßt Tieck den Elsheim zum Leonhard in dem «Jungen Tischlermeister» von den «Räubern» sagen: «Du weißt, wie ich dieses kecke, verwegene, zum Teil freche Gedicht liebe, mehr als die meisten meiner Landsleute, die Schiller verehren. Es ist ein übertrotziges Titanenwerk eines wahrhaft mächtigen Geistes, und ich finde nicht nur schon ganz den künftigen Dichter darin, sondern glaube sogar Vortrefflichkeiten und Schönheiten in ihm zu entdecken, Ankündigungen, die unser geliebter Landsmann nicht so erfüllt hat, wie wir es nach diesem ersten Aufschwung erwarten durften.» Man vergleiche damit etwa Tiecks Urteil über «Wilhelm Tell»: «Wenn manche, selbst bedeutende Kritiker dieses Werk für das beste, für die Krone Schillers haben erklären wollen, so kann ich so wenig mit diesem Urteil übereinstimmen, daß ich vielmehr das Schauspiel im Schauspiele vermisse, und daß, wie ich glaube, die ganze Virtuosität und Erfahrung eines gereiften Dichters dazu gehörte, um aus diesen einzelnen Szenen und Bildern, aus diesen Reden und Schilderungen, fast unmöglichen Aufgaben und Begebenheiten, die meist undramatisch sind, scheinbar ein Ganzes zu machen. ‹Wallenstein› und ‹Maria Stuart› sind Kunstwerke in einem viel höheren Sinne, und das Fragmentartige des ‹Tell› beweist sich schon darin, daß man ohne Nachteil, vielleicht mit Gewinn den Schluß weglassen und die Szene der Liebe ausstreichen könnte, die durchaus nicht mit dem Tone des Ganzen zusammenklingen will. Dieses

Werk ist eben ein Beweis, wie leicht wir Deutschen uns an Gesinnung und Schilderung begnügen.»

Übereinstimmend mit diesen Auslassungen Tiecks sind seine folgenden über Goethe: «Ich habe Goethe in seinen Jugenddichtungen unendlich bewundert und bewundere ihn noch; ich habe soviel zu seinem Lobe gesprochen und geschrieben, daß, wenn ich jetzt so viele unberufene Lobredner höre, ich noch in meinem hohen Alter in Versuchung kommen könnte, zur Abwechslung einmal ein Buch gegen Goethe zu schreiben. Denn darüber wird man sich nicht täuschen können, daß auch er seine Schwächen hat, die die Nachwelt gewiß erkennen wird.» «Niemals dürfen wir zugestehen», heißt eine andere Äußerung, «daß Goethe späterhin in seiner Begeisterung, Dichterkraft und Ansicht höher gestanden habe als in seiner Jugend... Sein Streben nach dem Vielseitigen hat seine Kräfte zersplittert, sein bewußtvolles Umblicken hat ihm Zweifel erregt und auf Zeiten die Begeisterung entfernt.»

Dagegen hebt Tieck an den Dramen der Stürmer und Dränger den Stempel des deutschen Geistes und den wahrhaft modernen Charakter hervor. Recht hineinblicken in Tiecks Auffassung läßt uns sein Urteil über Heinrich von Kleist. Dessen tiefes Eindringen in die dargestellten Charaktere, seine wahrheitsgetreue Realistik weiß er nicht oft genug hervorzuheben. Besonders charakteristisch sind seine Aussprüche über den «Prinzen von Homburg». Er tadelte das Publikum, das sich daran gewöhnt hat, alle Helden nach einer gewissen Schablone gezeichnet sehen zu wollen. Der allgemeine Begriff eines Helden hat den Blick dafür getrübt, daß eine individuelle Heldenfigur einmal auch so sein kann wie der Prinz von Homburg. Ein Held soll, nach jenem allgemeinen Begriffe, vor allem den Tod verachten, das Leben gering schätzen. Aber Kleist habe einmal einen Helden gezeichnet, aus dessen Seelenbeschaffenheit seine Todesfurcht verständlich ist.

In richtiger Weise zeichnet Bischoff das Verhältnis Tiecks zu Lessing. An diesem Verhältnisse wird zugleich anschaulich, wie sich Tieck zu dem Naturalismus stellt. Lessing, meint Tieck, habe mit Eifer gegen das Verschrobene und Alberne eines konven-

tionellen Idealismus sich gewendet. Aber er sei dadurch in den Irrtum verfallen, die Natur als solche darstellen zu wollen. Er wurde auf diese Weise der Erfinder und Einrichter des häuslichen, natürlichen, empfindsamen, kleinlichen und durchaus untheatralischen Theaters. Denn Tieck wollte trotz seines realistischen Glaubensbekenntnisses niemals die bloße Natürlichkeit auf der Bühne sehen, sondern die vertiefte, in ihrem Wesen erkannte Natürlichkeit. Deshalb erschienen ihm Kleists Figuren, die ihre Seele offenbar werden lassen, dramatischer als Lessings Personen, die aus einzelnen Beobachtungen zusammengefügt sind.

Ein Ergebnis der Anschauungen Tiecks über das Drama sind seine Ausführungen über die Schauspielkunst. In dem großen Kampfe zwischen der Hamburger und Weimarer Richtung schlug er sich auf die Seite der Streiter, welche die erstere verteidigten und übten. Er wollte nicht Deklamation, sondern Charakterdarstellung, nicht das Schöne, sondern das Bedeutungsvolle. Er soll sich mit scharfen Worten gegen Goethes Ansicht von der Schauspielkunst gewendet haben. Spöttische Bemerkungen hat er wohl gemacht über die Regeln, wie sie der Weimarer Dichter und Theaterleiter verteidigte: daß alles schön dargestellt sein solle, daß das Auge des Zuschauers durch anmutige Gruppierungen und Attitüden gereizt werden solle, oder daß der Schauspieler zuerst bedenken möge, nicht das Natürliche herauszuarbeiten, sondern es idealisch vorstellen solle. Viel näher als Goethe steht in dieser Beziehung Tieck den modernen Anschauungen. Er hatte kein Verständnis dafür, daß der Darsteller immer drei Viertel vom Gesicht gegen die Zuschauer wenden müsse, nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden dürfe. Künstliche Deklamation und falsche Emphase nennt Tieck ein solches Spiel. Er lobt dagegen Schröder: «Die Einfachheit und Wahrheit ist es, was Schröder charakterisierte, daß er keine bestechende Manier sich zu eigen machte, niemals in der Deklamation ohne Not in Tönen auf- und abstieg, niemals dem Effekt, bloß um ihn zu erregen, nachstrebte, nie im Schmerz oder in der Rührung jene singende Klage anschlug, sondern immer die natürliche Rede durch richtige Nüancen führte und nie verließ.»

Hinreißend soll Tieck als Vorleser gewesen sein. Er hat gerade dadurch bewiesen, wie hoch er eine stilistisch vollendete Art der Rede trotz seiner Forderung der Natürlichkeit schätzte.

Überhaupt darf man Tiecks Bestrebungen nicht verwechseln mit den Forderungen nach einer völligen Abstreifung alles dessen, was die Bühne ihrer Natur nach verlangt. Er hatte für die Möglichkeiten des Theaters einen feinen Sinn. Charakteristisch ist, was er über die Dekorationen sagt: «Warum soll die Bühne nicht geschmückt sein, wo es paßt, durch Aufzug, Tanz erheitern? Warum soll ein Gewitter nicht natürlich dargestellt werden? Es ist nur die Rede davon, daß dies nicht die Hauptsache werde und den Dichter und Schauspieler verdränge.» Das Ideal, das Tieck für die Bühne vorgeschwebt hat, ist ein Mittelding zwischen der altenglischen Bühne mit ihrer Schmucklosigkeit und der modernen Entfaltung aller möglichen raffinierten Mittel, die nur die Empfänglichkeit für die eigentliche Dichtung abstumpfen. Er brachte im Jahre 1843 Shakespeares «Sommernachtstraum» mit Hilfe der dreistöckigen Mysterienbühne zur Aufführung, weil durch diese Einrichtung die unzähligen Verwandlungen vermieden werden, welche jeden Zusammenhang zerstören und eine Empfindung, die eben im Entstehen war, vernichten.

Am enthusiastischsten hat Devrient, der Verfasser der «Geschichte der deutschen Schauspielkunst», die Verdienste Tiecks um die deutsche Dramaturgie anerkannt. Während der Ausarbeitung dieses Werkes, am 24. März 1847, schrieb Devrient an Tieck: «Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst, welche ich zu bearbeiten unternommen habe, bringt, je weiter und tiefer ich forsche, alles, was ich von Ihnen je über das Wesen unserer Kunst vernommen habe, mir wieder frisch in die Gedanken und läßt so vieles, was mir sonst Zweifel machte, zu völliger Überzeugung werden. Mit dem, was Sie über die Entwickelung der deutschen Bühne hier und da in Ihren Werken ausgesprochen – leider ist es nur viel zu wenig für mein Bedürfnis –, fühle ich mich immer mehr und mehr in Übereinstimmung geraten, so daß ich Ihre Anschauungen als die allerunfehlbarsten habe erkennen lernen.»

VON DER VORTRAGSKUNST

So sehr wie die Schauspielkunst liegt auch die Kunst des Rezitators im argen. Wir nehmen im wesentlichen die gleichen Mängel in beiden wahr. Hier wie dort meistens das Bemühen des Reproduzierenden, aus dem Kunstwerk «etwas zu machen», das heißt den Dichter sich und dem Streben nach Erfolg unterzuordnen. Bei dem Schauspieler ist uns dieser Mangel verständlich, denn wir müssen zugeben, daß selbst da, wo ein Drama der scharfen Akzentuierung durch den Schauspieler entraten kann, das grobsinnige Publikum dem Lichter aufsetzenden Darsteller gern einen starken Erfolg bereitet. Daß wir dem gleichen Mangel in der Vortragskunst begegnen, ist uns weniger verständlich und dünkt uns auch weniger entschuldbar. Weniger entschuldbar deshalb, weil hier die Klippen nicht bestehen, die im Drama und in seiner szenischen Darstellung dem Reproduzierenden die Aufgabe erschweren. Weniger verständlich, weil wir anzunehmen geneigt sind, daß diese ihren ganzen Vorwürfen und ihrer Aufgabe nach schamhaftere Kunst nur Jünger auf ihren Weg lockt, denen genügend Entsagungsfähigkeit und ein hervorragendes Verständnis für ihre Einfalt und Zartheit eigen ist. Aber die praktischen Erfahrungen beweisen uns, daß die wenigsten Vortragenden begriffen haben, daß die Meisterschaft hier an das künstlerische Bescheiden gebunden ist. Sie sind meistens noch beruflich an die Schauspielkunst mit ihren ganz anderen Aufgaben gebunden, sie sind nicht immer ihre feinsinnigsten Vertreter und schleppen ihre Äußerungsweisen und gar ihre Mängel als Verbrechen in die neue Kunst hinein. Es ist peinlich und Entsetzen erregend, wie sie uns häufig durch Einfalt und durch zarte Stimmung hervorragende Werkchen dramatisch pointiert und materialisiert oder gar durch starke Gesten unterstützt zu Gehör bringen. War es so wirklich einmal einem Kunstwerk vergönnt, in dieser lebhafteren Weise in Erscheinung zu treten, sich einem größeren Kreise, der vielleicht mit diesem Augenblick in ein Verhältnis zur Kunst zu bringen war, zu offenbaren, so wurde nun seine Seele mit groben Händen gewürgt, mit Knitteln totgeschlagen. Diese Vortragsweise trägt nicht dazu bei, lebendige,

befruchtende Beziehungen zwischen der Kunst und dem Volke herzustellen, nach denen beide Teile brünstig schreien.

Erfahrungen sagen uns, daß der Schauspieler, der sich nicht genügend von den Bühnenmitteln lossagen kann, der schlechteste Interpret für Dichtungen ist, die keine mimischen Aufgaben stellen. Mit unverwischbaren Eindrücken segneten mich durch ihren Vortrag Menschen, die diese Interpretation nicht berufsweise betrieben, feinsinnige Nachempfinder oder selbstschöpferische Naturen, die manchmal nur bescheidene Stimmittel, nicht reichliche Modulationsfähigkeit und keine ausgebildete Technik besaßen, von denen man wohl sagen konnte, daß sie nicht «über ihrer Aufgabe standen». Man fühlte, daß sie noch bei dem Lampenlicht von der Stimmung des Kunstwerks gepackt waren. Mit einem schlichten, edlen, natürlich-menschlichen Ton trugen sie die Partien vor, die so ihren allein richtigen Ausdruck fanden, denen andere aber eine emphatische Prägung gaben. Wie ganz anders hoben sich von diesem ruhvollen Grunde kleinere Wallungen ab, wie bewegungweckend konnte da eine leiswehe Anspielung wirken, und welche unerhörte, uns aufwärtswirbelnde Steigerung ließ dieses Haushalten mit dem Pathos zu! Ach, hier erwies sich auch mit so unfehlbarer Gewißheit, daß es nicht erlogene Schmerzen waren, die Dichter und Rhapsode in ihre Sprache legten. Der Rhapsode muß im Leben herzlich lachen und bitterlich weinen gekonnt haben, er muß Naivität sich ins Mannesleben hinübergerettet haben, er muß nicht allzuviel berufsmäßig Lachen und Weinen wecken müssen; Erlebnis muß ihm das Kunstwerk sein, er muß weinen, beben und donnern können, ohne zu winseln oder zu poltern, dann folgen wir ihm willig an die ungewohntesten Stätten, zu den Inseln der Glückseligen oder zu den Schrecken des Orkus. Eine derartige Teilnahme kann von einem Berufsinterpreten kaum erwartet werden; von einer Sensation in die andere geschleudert, stumpfen sie ihn endlich ab; es gehörten auch allzu starke Naturen dazu, die nicht von einer derartigen ungemilderten Teilnahme aufgezehrt werden sollten. Nur geniale Schauspieler, deren universeller Geist es ihnen leicht macht, die spezifische Berufssphäre zu verlassen, schlichte, liebenswürdige Mimen, die

ihren Menschheitskern so beisammen haben, daß ein Berufsmarasmus nicht eindringen kann: diese zeigen sich auch geeignet, ein Kunstwerk zur Geltung zu bringen. Von ihnen kann jeder Rhapsode unendlich viel lernen. Denn es gibt spröde Kunstwerke, die unsern Sinn unerwärmt vorübergehen ließen, und wo es erst eines erfahrenen In-die-Tiefe-Dringers bedarf, um uns ein bedeutendes Leben aufzudecken. Eine einzige solche Gelegenheit hat uns vielleicht dazu verholfen, jedem ferner uns begegnenden Kunstwerk mit einer erweiterten Aufnahmefähigkeit gegenüberstehen zu können. Es hat Dichter gegeben, die erst eines solchen Apostels bedurften, um Geltung und hiermit die Bedingungen weiteren Schaffens zu erlangen.

Die Lyrik und die feinere Prosadichtung führen ein unbeachtetes Dasein, und es fehlt so ihren Schöpfern an einem blinkenden, höher lockenden Ziele. Es ist nicht wahr, daß der Dichter keine Anerkennung nötig habe. Das Gerede von der «Kunst als Selbstzweck» ist ein allen Sinns entbehrendes Ammengerede, das man mit dem Pennäler ablegen sollte, und im allgemeinen ist die Behauptung, daß die Lyrik der lebhafteren, durch den Vortrag gegebenen Äußerungsart entraten könne, eine unsinnige. Es gibt nur wenige im Volk, deren Imagination durch den Vortrag verletzt würde; bei den meisten Menschen hingegen wird eine sinnliche Hingebung an das Kunstwerk erst ermöglicht, und Form und Inhalt beleben sich ihnen. Vor allem: wenigstens auf diesem Boden bietet sich einmal eine Vereinigung des Dichters mit dem Volke. Eine jede derartige Berührung hilft dem Dichter von seiner Blutarmut. Denn die Inzucht unter den geistig und seelisch Schaffenden ist jammergroß und kann nicht bei allen auf den Ekel an unseren Kulturverhältnissen zurückgeführt werden. Jede Berührung wird auch auf ihre künftigen Kunstäußerungen lebenspendend wirken.

Die Kunst verlangt nach Gelegenheiten, sich lebhaft durch vermittelnde Organe äußern zu können. Mir scheint, daß das Wirken für die Kunst sich mehr in die Breite werfen muß. Die Zenralisation saugt Kräfte auf, ohne sie entsprechend nach außen zur Geltung zu bringen; mit dem Wirken des Einzelnen in *seinem*

Kreise wird ein sensibleres Publikum geschaffen werden. Wir brauchen mehr Rhapsoden, doch wir brauchen auch bessere Rhapsoden, als wir sie heute im allgemeinen haben. Die Möglichkeiten, zu wirken und edel zu wirken in dem Sinne meiner Forderungen, mehren sich auf dem angegebenen Wege. Er wird uns die Rhapsoden zuführen, die die Kraft haben, ein festlich versammeltes Volk zu fesseln. Dieser Weg wird Gutes für das aufnehmende Volk, für die Künstler und für die Künste bringen. Gesündere Wechselbeziehungen werden hergestellt werden.

Ich fühle selbst deutlich genug, daß meine letzten Sätze sich auf dem Felde von «wenn und aber» bewegen. Man braucht mich nicht darauf festnageln zu wollen. Ich meine aber, ich tat mein Teil, wenn ich offen von dem Jammer sprach, den wir alle fühlen. Wir wollen eine Rhapsodenkunst, eine große, wenn es sein kann, für die Festtagsbedürfnisse unserer Seele, doch zu jeder Stunde ist uns auch eine bescheidenere lieb, wenn sie nur edel und einfach ist. Ob groß oder bescheiden: hinaus mit den Mätzchen!

NACHSCHRIFT

Die Frage, welche in dem vorstehenden Aufsatz behandelt wird, werden vielleicht manche Leser nicht als eine dramaturgische gelten lassen wollen. Dennoch glaube ich, daß die Angelegenheit hier an der rechten Stelle zur Sprache kommt. Die Kunst des Vortrags kann, wie die Dinge heute einmal liegen, nur im Zusammenhange mit der Schauspielkunst behandelt werden. Die Orientierung über diese heute so stiefmütterlich betrachtete Kunst verlangt vor allen anderen Dingen die Lösung der Aufgabe: Wie verhält sich die Vortragskunst zur Schauspielkunst? Der letzteren stehen ungezählte Mittel zur Verfügung, die der Vortragende entbehren muß. Man muß sich klarmachen, daß beim bloßen Vortrage eine *volle* künstlerische Wirkung nur wird erzielt werden können, wenn das Mimische durch anderes ersetzt wird.

Unsere Zeit scheint wenig geneigt, die Vortragskunst überhaupt unter die Künste zu zählen. Das ist begreiflich, wenn man bedenkt, daß gegenwärtig das Streben nicht nach Einschränkung der künstlerischen Mittel, sondern nach Erweiterung geht. Die Wagnerische Kunst möchte mit Aufwendung aller Kunstmittel ein Gesamtkunstwerk schaffen. Ist es nicht doch ein Zeichen für die künstlerische Armut der Zeit, daß man alles zusammenzutragen sucht, um zu sagen, was man sagen will? Die Ausdrucksfähigkeit eines geringen Umfangs von Mitteln so zu erhöhen, daß man mit ihnen offenbaren kann, wozu die Natur einen großen Aufwand nötig hat, scheint viel künstlerischer. Was hat die Natur alles zu Gebote, um einen Menschen vor uns hinzustellen! Wie wenig davon hat der Bildhauer. Er muß in das Wenige hineinlegen, was die Natur mit ihrem Vielen erreicht.

Ebenso muß der Vortragende in seine Rede legen können, was beim natürlichen Sprechen nur im Verein mit anderem zum Leben kommt. Die Seele, die beim natürlichen Sprechen sich im Innern der Brust zurückhält, muß ausfließen in das Wort. Wir müssen Empfindungen hören, wenn wir einen Vortragskünstler vor uns haben. Damit steht im Zusammenhange, was über den Sprechstil beim Vortrage zu sagen ist. Ein Vortragender, der «natürlich» spricht, ist kein Künstler. Die Steigerung der Sprachausdrucksfähigkeit muß studiert werden. Es werden sich auf diesem Gebiete Dinge ergeben, die nicht minder mannigfaltig sind als die Lehren der Gesangskunst. Man kann heute hier noch nicht einmal den Dilettanten vom Künstler unterscheiden. Es ist unter solchen Umständen nur natürlich, daß das Publikum «sich nichts vortragen lassen will», sondern glaubt: «das kann man ja bequemer haben, wenn man die Sachen selber liest.» Man wird erst verstehen lernen müssen, daß dies genau so treffend ist, wie wenn man sagt: wozu brauche ich eine gemalte Landschaft zu sehen? Ich sehe mir lieber die wirkliche Natur an. Was uns an einem Bilde interessiert, ist nicht die dargestellte Landschaft, sondern die Art, *wie* mit Linien und Farben das dargestellt werden kann, was die Natur mit unendlichen Kräften erreicht. Das Gefühl für das *Wie* des Vortrags sollte erweckt werden.

Wir werden eine richtige Aufnahmefähigkeit für dieses *Wie* erst dann haben, wenn uns der Inhalt des Vorgetragenen bekannt ist. Mit dem Interesse an dem Vortrage hat das stoffliche Interesse an dem Inhalt nichts zu tun. In den Sprachorganen liegen die Mittel des Vortragskünstlers. Und um des Genusses willen, den uns das *Sprechen* gewährt, müssen wir einen solchen Künstler hören.

Wenn wir so weit sind, wird sich der Vortrags- zum Bühnenkünstler so verhalten wie der Konzertsänger zum Opernsänger. Man braucht nur unsere Ästhetiken durchzusehen, um zu wissen, wie weit wir auf diesem Gebiete noch von einem wünschenswerten Ziele entfernt sind. Deshalb glaube ich, daß in dem obigen Aufsatze allerdings eine brennende Frage aufgeworfen ist.

NOCH EIN WORT ÜBER DIE VORTRAGSKUNST

In einem meiner Aufsätze ist auch der Vortragskunst Ludwig Tiecks gedacht. Ich möchte über diesen Gegenstand, anknüpfend an den vorigen Aufsatz, ein paar Worte vorbringen. Dort wurde die Wichtigkeit und der künstlerische Wert des Vortrages hervorgehoben. Das Beispiel Tiecks liefert einen schlagenden Beweis für das über diesen Wert Vorgebrachte. Ich möchte die Behauptung wagen, daß Tieck ein so ausgezeichneter Theaterleiter hauptsächlich deshalb war, weil er ein solch hervorragender Vortragsmeister war. Dadurch stand er als ausübender Künstler in einem Gebiete dem Theater nahe, das eng mit der Schauspielkunst verwandt ist. Der Theaterleiter soll, was auch in diesen Blättern bereits hervorgehoben worden ist, ein Literat, entweder ein dramatischer Dichter oder ein Kritiker sein. Nur dadurch ist er imstande, das Theater in das richtige Verhältnis zur Literatur zu bringen. Ein Schauspieler oder Regisseur als Bühnenleiter wird stets die Neigung haben, die Stücke unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, wie sie durch die Kunst des Schauspielers wirken.

Ihr literarischer Wert wird für ihn gegenüber der Frage, ob sie gute Rollen enthalten, ob sie theatralisch wirksam sind und dergleichen, weniger in Anschlag kommen. Als Literat oder Dichter wird aber der Bühnenleiter den praktischen Theaterleuten gegenüber nur sehr schwer sich Autorität verschaffen können. Wesentlich erleichtert wird ihm das letztere dadurch werden, daß er als Vortragsmeister eine Wirkung auszuüben vermag. Dies eben wird durch Tieck bewiesen.

In der Zeit, in der Tieck am Dresdner Theater tätig war, gehörten seine Vorträge zu den Dingen, welche in der Stadt künstlerisch in Betracht kamen. Wie man als Besucher Dresdens in die Gemäldegalerie ging, so suchte man auch Zutritt zu einer solchen Vorlesung zu gewinnen. Dadurch wirkte der Bühnenleiter ungemein anregend auf die Schauspieler.

Man weiß, daß Tieck es verstand, beim Vortragen meisterhaft zu charakterisieren. Es ist schade, daß er uns nicht Ausführungen über diese Kunst hinterlassen hat. Sie wären gewiß ebenso lehrreich wie seine Aussprüche über Dramaturgie und Schauspielkunst. Denn eine Theorie der Vortragskunst fehlt uns beinahe ganz. Mehr als auf irgendeinem Gebiete ist auf diesem der Lernende ganz sich selber und dem Zufalle überlassen.

Nicht nur für den Schauspieler, sondern für weiteste Kreise der Gebildeten wäre heute eine solche Theorie von Nutzen. Bei der Gestalt, welche unser öffentliches Leben angenommen hat, kommt gegenwärtig fast jeder in die Lage, öfter öffentlich sprechen zu müssen. Man wäre gerne geneigt, für die Ausbildung der Sprachkunst etwas zu tun, wenn man gezwungen ist, öffentlich zu sprechen. Aber man ist, wenn man auf diesem Gebiete sich zu entwickeln sucht, darauf angewiesen, zu einem Bühnenkünstler oder zu einem Vortragsmeister zu gehen, der die Kunst des Vortrags auch nur mit Rücksicht auf die Bühne übt. Der Redner soll aber kein Schauspieler sein. Die Erhebung der gewöhnlichen Rede zum Kunstwerk ist eine Seltenheit. Wir Deutsche sind darin unglaublich lässig. Es fehlt uns zumeist ganz das Gefühl für Schönheit des Sprechens und noch mehr für charakteristisches Sprechen. Unsere bedeutendsten Redner sind keine Künstler des Redens.

Man glaube nicht, daß eine ohne alle Kunst vorgebrachte Rede die gleiche Wirkung haben kann wie eine solche zum Kunstwerk veredelte.

Dies alles hat nun freilich wenig mit der Bühnenkunst zu tun. Es wird aber doch auch für diese wichtig. Wer selbst einige Ausbildung in der Kunst des Sprechens erlangt hat, wird ein viel richtigeres Urteil über die Leistungen eines Schauspielers erlangen können als derjenige, der von dieser Kunst nichts versteht. Bei weitem die Mehrzahl der Literaten und Journalisten, die heute über das Theater schreiben, sind unfähig, ein Urteil über die Kunst des Sprechens abzugeben. Dadurch erhalten ihre Urteile etwas Dilettantenhaftes. Niemandem wird man das Recht zugestehen, über einen Sänger zu schreiben, der keine Kenntnis des richtigen Singens hat. In bezug auf die Schauspielkunst stellt man weit geringere Anforderungen. Man ist mit allgemeinem laienhaftem Herumreden über künstlerische Leistungen auf diesem Gebiete zufrieden. Die Leute, die verstehen, ob ein Vers richtig gesprochen wird oder nicht, werden immer seltener.

Man hält künstlerisches Sprechen heute vielfach für verfehlten Idealismus. Dazu hätte es nie kommen können, wenn man sich der künstlerischen Ausbildungsfähigkeit der Sprache besser bewußt wäre.

Auch unsere Schulen legen auf die Pflege künstlerischen Sprechens viel zu wenig Gewicht. Man übersieht, daß nachlässiges, unkünstlerisches Sprechen auf denjenigen, der dafür die richtige Empfindung hat, ebenso abstoßend wirkt wie eine geschmacklose Kleidung. Wir gehen daran, dem Kunsthandwerk eine größere Sorgfalt zuzuwenden, als dies bisher geschehen ist. Wir wollen die Wohnungen nicht nur zweckmäßig, sondern auch kunstgemäß einrichten. Eine Art Kunsthandwerk ist auch das Sprechen. Auch bei ihm muß die Natur zur Kultur erhöht werden.

Die Wohnungen wollen wir so einrichten, daß sie nicht nur zweckmäßig, sondern auch schön sind. Alles soll auf die Bestimmung der Wohnung hindeuten. Aber es soll nicht abstrakt-zweckmäßig, es soll nicht nüchtern sein. Der Zweck soll so erscheinen, daß er auf eine schöne Weise auf die Bestimmung hindeutet.

Ein Ähnliches möchten wir von der Rede verlangen. Zunächst hat sie die Aufgabe, den Sinn dessen zu vermitteln, was mitgeteilt werden soll. Man soll sie dazu so geeignet wie möglich machen. Aber diese Aufgabe kann in verschiedener Weise erreicht werden. Es kann so geschehen, daß auf Schönheit und Grazie des Ausdruckes gar kein Wert gelegt wird. Dann wird – bei noch so bedeutendem Gegenstande – die Rede nüchtern, vielleicht sogar geschmacklos wirken. Es kann aber auch so geschehen, daß das Zweckmäßige auf schöne, auf graziöse Weise erreicht wird.

Hier wird dem persönlichen Takte ungeheuer viel zugemutet. Ein Redner, der einen Inhalt in einer Weise ausspricht, welche die Absicht merken läßt, schön zu reden, wird als «Schönredner» wenig Eindruck machen. Aber es gibt einen Grad von Schönrednerei, der genau dem Gegenstande entspricht. Trifft der Redner diesen Grad, so wird in seiner Rede die Harmonie zwischen Ausdrucksweise und Inhalt empfunden – und zwar sympathisch empfunden werden.

Diesen Takt kann aber nur derjenige bei sich ausbilden, der ein Gefühl für die Schönheit und den Stil des Sprechens überhaupt hat. Dieses Gefühl muß zum unbewußten Bestandteil der Persönlichkeit des Redners werden. Sobald man die Gesuchtheit in der Rede merkt, ist es um die Sympathie der Zuhörer geschehen.

Um aber diese Unbewußtheit der Empfindung in bezug auf die schöne, die stilisierte Rede zu erreichen, muß eine Erziehung zur Rhetorik angestrebt werden. Man muß eine Zeitlang sprechen um des schönen Sprechens willen, dann wird man später auch stilisiert sprechen, wenn man es nicht bewußt anstrebt.

Der Deutsche hat die Eigenheit, solche Dinge wie stilisiertes Sprechen als nebensächliches Außending anzusehen. Er tut sehr unrecht damit. Es gilt hier mehr als auf irgendeinem anderen Gebiet der Satz: Kleider machen Leute. Wir werden uns zwar niemals zu der Anschauung, die französische Redner haben, bekehren, daß es gleichgültig sei, was wir reden, wenn wir nur herausgefunden haben, *wie* wir reden sollen. Aber wir sollten auf dieses Wie doch mehr Gewicht legen, als wir es zu tun gewohnt sind.

Einem Redner, der zu sprechen versteht, laufen die Worte nach. Er reißt die Hörer hin. Das ist ein Erfahrungssatz. Warum sollen wir nicht nach diesem Satze handeln? Wir dienen dem Inhalte mehr, wenn wir ihm durch Rhetorik zu Hilfe kommen, als wenn wir mit Ausschluß aller Rhetorik unser Sprüchlein nur so hinsagen.

Gerade weil wir dem Inhalt seine Geltung verschaffen wollen, sollen wir ihm eine sympathische Form geben. Sympathisch werden wir aber nur reden, wenn wir eine Erziehungsschule der Vortragskunst durchgemacht haben.

HERR HARDEN ALS KRITIKER

Eine Abrechnung

Der Kritiker hat ein königliches Amt; er soll es wie ein König üben. Alle Größen verfallen ihm. Er urteilt über die Dichter und Denker, über die Könige und Krieger; er soll das Urteil der Mitwelt und Nachwelt über sie begründen. Dazu muß er selbst innerlich reich sein an mannigfacher Erkenntnis, fest, treu und wahrhaftig, liebevoll und weit. Wer mit diesen Eigenschaften ausgestattet ist, soll königlich beurteilen, was geschieht und was geschaffen wird; kein Kannegießer und kein Sklav, weder der öffentlichen Meinung noch des Königs Sklav, weder des Staats noch der Kirche Sklav, noch irgendeiner Clique, soll er seines heiligen Amtes walten.

So soll ein rechter Kritiker sein. Und wie soll er nicht sein? – Das sagt niemand besser als der klassische Kritiker Lessing im 57. antiquarischen Briefe: «Sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können, sobald er sich aus dieser näheren Kenntnis des geringsten – vermeintlichen oder wirklichen – nachteiligen Zuges

wider ihn bedient: sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er hört auf, Kunstrichter zu sein, und wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann – Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant!»

Wer das Treiben Maximilian Hardens seit ungefähr acht Jahren beobachtet hat, wird in mancher Beziehung an obigen Lessingschen Ausspruch erinnert.

Eine nach Hardens Meinung gut zugespitzte Phrase ist für ihn wichtiger als ein hingebungsvolles Eingehen auf eine Sache. Oft scheint es, daß seine kritische Weisheit in dem einen Satze besteht: alles was entsteht, ist wert, daß man's zugrunde schmäht!! – Auf diese Weise wird aus dem geschickten Feuilletonisten ein beleidigender Angreifer. Herr Harden ist ein Pamphletist. Fast alle früheren Aufsätze Hardens in seiner Wochenschrift «Zukunft» bieten erdrückendes Material gegen ihn. Man erinnere sich seines Aufsatzes über die Ermordung des Justizrats Levy, und seinen Aufsatz über den Zola-Prozeß wird man entweder mit Entrüstung oder mit mitleidigem Lächeln lesen. Mitleid muß man ja vielleicht doch empfinden, wenn man sieht, wie ein Mann sich gebärdet, der allen Vernunftgründen zum Trotz durchaus etwas anderes sagen will als alle anderen Leute. Die Verlegenheit, die sich geistreich gebärdet, gibt eine eigentümliche Nuance des Komischen.

Jetzt haben wir Sudermanns «Johannes» erlebt.

Wie verfährt Herr Harden? Zwölfeinhalb Seiten von dem fünfzehn Druckseiten umfassenden Aufsatz bringen eine Art Epilog des Sudermannschen Werkes. – Das soll heißen: Herr Harden hat am 15. Januar in seiner Loge gesessen und die Erstaufführung im Berliner Deutschen Theater miterlebt. Die gewaltigen Eindrücke, die dort auf ihn einstürmten, schwingen in dem ehemaligen Schauspieler nach und liefern ihm Stoff und Gedanken zu einem überaus feinen Reflex der Sudermannschen Gedankenwelt im «Johannes». Herr Harden redet sich vielleicht ein, das, was er auf den Seiten 218 bis 230 schreibt, sei ein ureigenes Werk. Es ist Zug um Zug dem Gedankenkreise des «Johannes» von Sudermann entnommen bis auf wenige Modifikationen; aus-

gesprochen mit stilistischer Meisterschaft in Hardens Art und Form, aber – welche Ironie: eine glänzende, zum Teil hinreißende Anerkennung Sudermanns!

Doch Harden, der Geist, der stets verneint, mag sich das nicht eingestehen. Ist doch das Werk, das es ihm also mächtig angetan, weder von Ibsen noch von der Yvette Guilbert, sondern von Hermann Sudermann. Ihn bekämpft Herr Harden schon seit Jahren aufs bitterste.

So hilft es denn nichts: auf zwei Seiten wird noch schnell ein niederträchtiger Schluß dazu gesudelt, und es präsentiert sich uns wieder die bekannte Fratze Hardenscher Kritik.

Schauen wir sie etwas näher an.

«Wir sehen», so schreibt Harden, «bei Sudermann einen armen Teufel von Täufer – das ist ein erheiterndes, zu unbarmherzigem Hohn stimmendes Bild; das Drama, dem ein Irrtum den Inhalt gibt, wird richtiger eine Komödie genannt.» Aber dieser «arme Teufel», Herr Pamphletist, beherrscht ein ganzes wogendes Volk, bezwingt den wutschnaubenden Pharisäer am Brunnen, der kein gewöhnlicher Gegner ist (Akt I, Szene 9 und 10), verschließt sich durch seine charaktervolle Mannhaftigkeit den Weg zu Glanz und Ehre; er geht als ein Held durch das Leben und geht als ein Held in den Tod. Der Salome gegenüberzustehen und diesem Raubtier auch angesichts des schmählichen Endes nicht einen Zoll breit zu weichen, der Herodias ihre Schande ins Antlitz zu schleudern und diese Bestie in ihrem eigenen Palast zu entwaffnen, dem Herodes gegenüber als Gefangener im Kerkerhof die stolze Höhe des Einsamen auf der Berge Gipfel zu behaupten, der dem kleinen Schwächling in Purpur den billigen Ruhm des Marktes zuweist –: wollte Gott, Herr Harden, Sie wären solch ein «armer Teufel»! Dann wäre ihr Leben keine «Komödie», wie es jetzt mehr und mehr wird, sondern ein herzerquickendes, die Geister befreiendes Schauspiel.

Aber so – «es ist ein leeres, armseliges Stück»; denn – Herr Harden ist ein Pamphletist! Unverzeihlich ist es, so belehrt er uns, wie Sudermann mit dem Täufer umspringt: nicht nur Flauberts Erzählung hat er benutzt (Flaubert und Sudermann legen beide

dasselbe Löwenfell auf eine Chaiselongue im Palastsalon. Q.e.d.), sondern des Täufers Wesen ist dem Dichter überhaupt fremd geblieben, obwohl es ihm der Rezensent mit seinen, nämlich des Dichters eigenen Gedanken soeben vorgeführt hat. Sudermanns «schwache Erfinderkraft» (!) hat ein «wirres, von schlechten oder schlecht gelesenen Büchern (–?–) in die Irre getriebenes Wesen» aus Johannes gemacht; was versteht doch ein Harden (vielleicht auch: ein Harden sollte mehr verstehen –) von dem Konflikt, den diese Heldenseele durchtobt und zerreißt, durch den sie sich aber endlich siegreich zum klaren Licht der inneren Harmonie durchringt, wie uns Sudermann das vorführt?! Gesetz und Güte: jenes beherrscht den alten Bund, diese den neuen; jenes vertritt der Täufer, diese sein Messias. Sie bilden einen unversöhnlichen Gegensatz! Die harte Forderung der Gerechtigkeit ist des Täufers Schibboleth! Das ist nicht, wie Harden faselt, «der Bann rabbinischer Dumpfheit», zu der sich Johannes in schroffem Widerspruch weiß, sondern die echte, reine Luft mosaischer und prophetischer Tradition, wie sie jeder Israelit von Kind auf einatmete. «Als hörte er Nievernommenes», kündet Harden, «horcht Johannes auf, als das Wort Liebe zum erstenmal an sein Ohr schlägt» –: entsprach das nicht völlig seiner Situation, der inneren und äußeren? Die Prophetensprüche, an die Harden hier zu denken scheint, sind, auch in ihrer weitherzigsten Form, in der Summa befaßt: «Entziehe Dich nicht von Deinem Fleisch», also: Der Jude hilft dem Juden – sonst niemandem! – Aus Galiläa aber kommt die Kunde, der neue Meister jedoch rufe zur Feindesliebe auf! Also nicht mehr, wie Gottes Gebot statuierte: «Auge um Auge, Zahn um Zahn» –? Wie einen sich Gottes heilig Gesetz und die verzeihende Güte gegen den Sünder? – Mußte aus dieser Kollision dem Täufer nicht der schwerste Seelenkampf erwachsen, doppelt tragisch, weil nicht ein beliebiger Rabbi die unerhörte neue Lehre vertrat, sondern sein Messias, als dessen Vorläufer und Wegbereiter er sich wußte, der das Heil für Israel in seiner Hand trug, der jedem ewig sein Los bestimmte?! Ergreifend spricht dies Johannes dem Herodes aus (Akt IV, Szene 5): «Du hast mir keine Ketten angelegt und kannst sie mir nicht lösen; Dich

warf ein anderer mir in den Weg, und da zerbrach ich an Dir.» Mit Meisterhand hat der Dichter, was die große Majorität der Kritiker bisher nicht begriffen, im Rahmen der äußeren Ereignisse mit ihrem bunten Wechsel bis zum brutalen Ausgang, dem Helden dies innere, religiöse Problem gestellt. Von Akt zu Akt – Aufmerksame werden dafür auch die höchst lehrreichen Aktschlüsse beachten – geht es der Lösung näher: der gesetzesstrenge Bußprediger, der die Kinder Josaphats samt Jael und die zarte Mirjam herbe von sich weist, lernt im schweren Kampf, der seinen äußeren Lebensgang zerbricht und ihm die Schranken auch seines prophetischen Wirkens weist, erst seine Jünger lieben (Schluß des IV. Aktes), nachdem er schon tatsächlich, wenn auch noch halb widerwillig, Gott das Gericht über den Tempelschänder übergeben hat (Schluß des III. Aktes), und lernt endlich auf der inneren Höhe des Dramas (Akt V, Szene 8) für die beiden so exklusiven Größen: Gesetz und Güte, die einigende Formel finden: «Nur aus dem Munde des Liebenden darf der Name Schuld ertönen!» Die Barmherzigkeit verwaltet das Gericht.

Dadurch erledigen sich zwei weitere Albernheiten Hardens: einmal, Sudermann lasse Jesus eine «liberale Liebe» predigen, während er «auch» eine sengende Flamme gewesen sei, die das dem Untergang Geweihte verzehrt habe.

Der Liebende verwaltet das Gericht, sagt Sudermann tief und herrlich, während Harden zwei Johannesse nebeneinanderstellt, von denen der zweite zufällig Jesus heißt. Johannes will und soll richten, Jesus ist gekommen, der Menschen Seelen zu retten. Die Orientierung beider Männer ist eine fundamental verschiedene. Sodann: Sudermann lasse den Täufer «nach Jesus suchen, als handle sich's um einen Geschäftsreisenden, der mit wertvollen Mustern das Land durchstreife». Das ist eine Hardensche Schnoddrigkeit! Man bedenke: beide Männer wirkten in demselben Land, zeitweilig nur wenige Meilen voneinander entfernt; daß es sich da nicht um ein «rein geistiges Suchen und Finden» handeln kann, sondern in der damaligen Zeit um Boten, die nach Botschaft und Antwort ausgesendet werden, muß jedem normalen Verstande einleuchten.

Doch es kommt noch ärger! Sudermann «lebt nicht in seinem Werk; aus allen Gegenden hat er Bausteine herbeigeschleppt, aus allen Kunstkammern Schmuckgegenstände ‹entlehnt›, so daß er sich in seinem eigenen Gebäude nicht mehr zurechtfindet» –: das ist eine Schuljungenleistung, die einen schlagenden Beweis a posteriori vollauf verdiente! – Sudermann, so müssen wir weiter hören, hat «ein Verbrechen begangen, als er Johannes in eine läppische Buhlerinnenintrigue verstrickte (die Modelle habe sich der Dichter in den ‹Protzenburgen› und dem ‹erschacherten Trüffelparadies der Tiergartenstraße› gesucht –), deren dünnes Gespinst der Rauhe mit einem Griff zerrissen hätte»: tut denn das Johannes nicht tatsächlich durch sein heroisches tadelloses Verhalten? Warum leugnet das Harden? Heißt das nicht die klare Wahrheit fälschen und *gewissenlos kritisieren*? –! «Johannes war unter Männern ein Mann, auf dessen Werden und Vergehen keine Herodias und Salome bestimmenden Einfluß hatten» –: schließt das denn aus, daß diese beiden fürchterlichen Weiber an seinem Untergang mitgearbeitet haben –? Ist die Wahrheit des «cherchez la femme» nicht im ganzen Verlauf der Weltgeschichte eine unheimliche Großmacht gewesen? Muß man das einem Harden erst noch illustrieren? Politische Erwägungen und häusliche Intriguen haben im Bunde miteinander das Richtbeil für den Täufer geschliffen.

Unerreicht ist in Sudermanns Drama das Zeitkolorit; der geistige und politische Zustand des Volkes und das ganze «Milieu» sind so vorzüglich getroffen, – das haben auch sehr ablehnende Kritiker laut erklärt – daß auch eine eindringende wissenschaftliche Betrachtung nur ihre bewundernde Anerkennung zollen kann. Herr Harden weiß das natürlich besser: «alle Konturen verschwimmen und der Betrachter starrt zerstreut auf ein wirres Nebelbild». Waren Sie denn so zerstreut – oder gar «benebelt» –, daß Ihnen alles «verschwamm»?! Sie haben infolgedessen wohl nur noch dunkle Erinnerungen an den Premierenabend, Herr Harden? – Darum raten wir Ihnen: Besuchen Sie die Vorstellung getrost noch einmal; aber nur, wenn Sie imstande sind, statt «zerstreut» zu «starren» – gesammelt zu betrachten! – Der «kecke

Tragödiendichter», Sie kecker Herr Rezensent, «verwechselt» auch nicht «Pharisäer und Sadducäer», was bei Ihnen freilich leichter zu entschuldigen wäre. Lesen Sie nur freundlichst im I. Akt (Szene 3) die Stelle nach, wie die beiden sadducäischen Priester dem Eliakim und der Palastmagd, diese letzteren Anhänger der Pharisäersekte, ihren Segen anbieten; als sie schroff ablehnen (beide Parteien haßten sich tödlich), bemerkt der eine Priester wütend: «Das sind auch welche aus der Schule der Pharisäer.» Geben Sie zu, Herr Harden, daß Sie geschlafen haben? Oder «starrten» Sie wieder «zerstreut» —?

Noch eins: Die Quellen über die politische Situation in Palästina zur Zeit des Täufers fließen spärlich und trüb, zum Leidwesen jedes Orientalisten. Über mehr oder minder wahrscheinliche Vermutungen kommt man nicht hinaus. Sudermann hat gut daran getan, sich im ganzen an den biblischen Bericht der Evangelisten zu halten – die Synoptiker natürlich vor dem vierten Evangelium bevorzugend –, ohne sich doch die Notizen bei Josephus entgehen zu lassen. Dass nun in Jerusalem damals nicht Herodes Antipas, sondern Pontius Pilatus das Regiment führte, weiß nicht nur Maximilian Harden, sondern hoffentlich jedes Schulkind. Sudermann aber läßt Herodes Antipas zum Passafest Jerusalem besuchen als den «Vierfürsten von Galiläa». Haben Sie etwas dagegen einzuwenden? Der Einzug Jesu aber – nicht in Jerusalem, sondern in oder bei Machärus (in dem so wirkungsvollen Schlußbilde des Dramas) ist eine so verständliche dichterische Freiheit, daß von einem «schnöden Theaterkniff» nur in dem Schimpfjargon des Herrn Harden die Rede sein kann.

Summa: Hermann Sudermann ist weder «geistig arm» noch eine «schillernde Theatralikerkraft», die sich «im Höhenwahn tragikomisch überschätzt» hat, sondern: der große Dichter hat uns mit einem hochbedeutsamen Werk von streng dramatischem Aufbau, prachtvoller Gliederung und Ausgestaltung und entzückender Sprache beschenkt, denn die Tragödie «Johannes» ist ein bleibend wertvolles Meisterwerk der deutschen Dichtkunst. Herrn Harden aber gebühren die Worte seines und unseres Freundes Friedrich Nietzsche, welche dem berühmten Herausgeber der «Zukunft» im

Bilde sagen sollen, was er je mehr und mehr für unser Volk bedeutet:

«Das Hindernis aller Kräftigen und Schaffenden, das Labyrinth aller Zweifelnden und Verirrten, den Morast aller Ermatteten, die Fußfessel aller nach hohen Zielen Laufenden, den giftigen Nebel aller frischen Keime, die ausdörrende Sandwüste des suchenden und nach neuem Leben lechzenden deutschen Geistes!»

ZUR DRAMATISCHEN TECHNIK IBSENS

Nicht weniger als an den Problemen, die Henrik Ibsen behandelt, kann man an seiner dramatischen Technik die Modernität seines Geistes beobachten. Man braucht nur den dramatischen Aufbau des «Hamlet» oder des «Wallenstein» mit dem der «Gespenster» zu vergleichen, um zu sehen, was moderne Dramatik ist. In einer Weise, die vor dem Gelehrtentum wenig Gnade finden wird, die auch durchaus nicht einwandfrei, aber doch ansprechend und lichtvoll ist, hat Edgar Steiger in seinem Buche: «Das Werden des neuen Dramas» (Berlin, 1898. F. Fontane & Co.) diesen Geist des neuen Dramas dargestellt.

Er erinnert mit Recht daran, daß Ibsens Technik in mancher Beziehung derjenigen der alten griechischen Tragiker nahekommt. Man denke an den «König Ödipus». Alle Begebnisse liegen hier in der Zeit, bevor der Dichter sein Drama beginnen läßt. Nur die ungeheuren Seelenqualen und die erhaben-grausigen Stimmungen, die sich aus diesen Begebnissen entwickeln, treten uns vor Augen. Man hat deshalb gesagt, die Griechen haben gar keine ganzen Dramen, sondern nur fünfte Akte geliefert. Und verhält es sich nicht zum Beispiel bei den «Gespenstern» ebenso? Liegt nicht auch hier alles Maßgebend-Gegenständliche vor dem Beginn des Dramas?

Treffend weist Steiger auf die Verschiedenheit der Quellen hin, aus denen solche Ähnlichkeit der Technik bei den Alten und bei Ibsen hervorgeht. Bei den Griechen entwickelte sich das Drama

aus den musikalisch-religiösen Kulten, aus der Dionysos-Verehrung. Ihnen kam es nicht auf Darstellung äusserer Begebenheiten an, sondern auf den Ausdruck der Andacht, die ihnen die Ratschlüsse der Götter einflößten, welche jene Begebenheiten herbeigeführt haben. Ihre Andacht, ihre religiöse Stimmung wollten sie in der Dichtung ausströmen lassen; nicht verkörpern, was sie beobachtet hatten.

Und ebenso klar setzt Steiger auseinander, wie sich unter dem Einfluß einer anderen Weltanschauung bei Shakespeare eine andere dramatische Technik ausbilden mußte. «Die Shakespearesche Tragödie hat keine so vornehme Vergangenheit wie die altgriechische. Die mittelalterlichen Mysterien und Fastnachtspiele, in denen wir die Urahnen des neueren Theaters zu erblicken haben, huldigten beide den wackeren Grundsätzen des Goetheschen Theaterdirektors im ‹Faust›: sie wollten vor allen Dingen die Leute unterhalten. Die Mysterien sollten die Andächtigen für die Langeweile der Predigt entschädigen, und in den Fastnachtspielen durften die werten Mitbürger über die Dummheit und Gemeinheit ihrer lieben Nachbarn lachen.» Nicht die feierliche Erhebung zu den Göttern, sondern das Ergötzen an den weltlichen Dingen wurde Ziel des Schauspiels. «Die Hauptsache war also, daß man den Leuten recht viel zu schauen gab; denn hatte nur das Auge fortwährend seine Beschäftigung, so brauchte den Dichtern und Spielern um den Erfolg nicht bange zu sein. Je mehr traurige und lustige Abenteuer, erhabene Reden und gemeine Späße miteinander abwechselten, um so besser! ... Shakespeare fand also ein wirkliches Schauspiel vor, von dem das Publikum verlangte, daß es ihm die Großtaten der Geschichte, die Abenteuer der Helden und die Narreteien der lieben Nachbarn leibhaftig vor Augen stelle. Er hatte also nicht, wie die griechischen Dichter, musikalische Empfindungen und lyrische Gedanken zu versinnlichen, sondern äußere Geschehnisse und Abenteuer, Mordtaten und Schelmenstreiche zu verinnerlichen.»

Wie Shakespeare dabei verfuhr, das zeigt so recht, daß er ein Kind seiner Zeit war. Er lebte in einer Epoche, in welcher die Beobachtung auf das Große, auf das Äußere ging. Die großen

Haupt- und Staatsaktionen, die weithin sichtbaren Handlungen waren es vor allem, auf die damals das Auge der Menschen gerichtet war. «Könige und Helden wandeln über die Bühne riesengroß, und die Narren werden den Königen gleich. Alles wächst ins Ungeheure. Nur die Zeiten und die geschichtlichen Entfernungen schrumpfen nach eigenmächtiger Perspektive zusammen. Wir spüren deutlich, daß wir im Zeitalter des Teleskops leben.»

Auch die Naturwissenschaft war damals von diesem Geiste beseelt. Was dem bloßen Auge sichtbar war, wurde untersucht. Man wußte nichts von dem Mikroskopisch-Kleinen, aus dem die neuere Wissenschaft die Gesetze des Großen erforschen will. Hätte Shakespeare die feinen Seelenschwingungen, in welche die Menschen durch die Außenwelt versetzt wurden, von der Bühne herab zeigen wollen: niemand hätte ihn verstanden. Niemand hätte sich aus der Wirkung auf das Innere des Menschen, die äußeren Ursachen, die Handlungen von selbst vergegenwärtigt. Das ist heute anders geworden. Der moderne Dichter hat sich den mikroskopischen Blick des modernen Naturforschers angeeignet. «Wir sehen zuviel: darum müssen wir das Gesichtsfeld verengen. Eine einzige Menschenseele mit unseren Blicken auszuschöpfen, deucht uns eine Danaidenarbeit. Darum haben wir in der Dichtung auch keine Könige und Helden nötig; der ärmste Teufel von Arbeiter kann uns unter Umständen interessanter sein. Denn wir wollen ja nicht die Kronen und die Purpurmäntel abmalen, sondern nur Seelen, lebendige Menschenseelen – und wer weiß, ob wir unter dem Purpur eine finden würden – wenigstens so eine, wie wir sie brauchen, eine Seele, in der sich das große, zerrissene Jahrhundert abspiegelt?»

Henrik Ibsen schneidet sich deshalb ein mikroskopisches Präparat aus dem Menschenleben heraus und läßt uns alles übrige aus diesem erraten. Damit ist die Grundlage seiner dramatischen Technik gekennzeichnet. Ganz allmählich arbeitet er sich zu dieser Technik durch. Im «Bund der Jugend», in den «Stützen der Gesellschaft», im «Volksfeind» sucht er noch ein makroskopisches Bild, ein möglichst vollständiges Handlungsgemälde vorzuführen; später schildert er nur noch das Innere der Seelen, welche dieses

Gemälde erlebt haben, und eröffnet uns den Rückblick auf das Gemälde. Wie wenig geschieht in den «Gespenstern»! Vormittags besucht ein Pastor eine Witwe, er soll am folgenden Tage ein Asyl einweihen, das dem Andenken des verstorbenen Gatten gewidmet ist. Das Asyl brennt ab; der Pastor reist unverrichteter Dinge ab; und nach seiner Abreise wird der Sohn der Witwe blödsinnig. – Was aber geht während dieser mageren Handlung in den Seelen der Beteiligten vor! Der Rückblick in eine reiche Vergangenheit, in ein überreiches Drama eröffnet sich uns.

Nun hat Ibsen ein besonderes Geheimnis der dramatischen Technik. Er bringt uns in dem eingeschränkten Wirklichkeitsausschnitt, den er uns vorführt, andeutungsweise alles vor Augen, was wir brauchen, damit unsere Aufmerksamkeit auf die ganze in Betracht kommende, aber nicht dargestellte Handlung gelenkt wird.

Steiger macht auf einzelne solche andeutende Züge aufmerksam. «Fürs erste rückt er uns durch die innere Spannung des dramatischen Vorganges und die plastische Kraft der geschickt stilisierten Naturlaute die zitternde Seele seiner Menschen so nahe, daß wir deren Erinnerungsbilder selber wie gegenständlich empfinden.» Ist das aber geschehen, so braucht er ein zweites Mittel. Er läßt uns auf der Bühne einen äußeren Vorgang erleben, den wir nur noch hinter die Bühne zu verlegen brauchen, damit sich die dramatische Wirklichkeit in Phantasie verwandelt, «und wir haben tatsächlich beides, Vergangenheit und Gegenwart in gleicher Weise miterlebt. Die Vergegenständlichung des Erinnerungsbildes und die Verinnerlichung der Bühnenwirklichkeit arbeiten sich so gegenseitig in die Hände, um ebenso starke sinnliche Wirkungen zu erzielen wie der Augenschein des früheren Theaters. Ein klassisches Beispiel dafür finden wir im ersten Akt der ‹Gespenster›. In der bewegten Erzählung der Frau Alving tritt uns die ganze Vergangenheit des Hauses so leibhaftig vor Augen, als sähen und hörten wir den verstorbenen Kammerherrn selbst im Blumenzimmer mit seiner Dienstmagd schäkern. Da auf einmal hören wir wirklich vom Blumenzimmer her die flüsternden Stimmen Oswalds und Reginens und sehen, wie sich Frau Alving, blaß wie der Tod, langsam vom Stuhl emporrichtet und, wie versteinert

nach der Türe deutend, die halberstickten Worte lallt: Gespenster! Das Paar im Blumenzimmer geht um!» Da haben wir in einer unmittelbar gegenwärtigen Handlung zugleich mittelbar eine vergangene dramatisch verkörpert vor uns.

An diese Eigenheit der Ibsenschen Technik muß die Regiekunst bei Darstellung seiner Werke anknüpfen. Unter diesen Gesichtspunkten verwandelt sich die Frage der dramatischen Technik in eine dramaturgische. Was man Ibsen-Stil auf der Bühne zu nennen berechtigt ist, muß an diesem Punkte einsetzen. Denn die Schauspielkunst hat nun einmal die Aufgabe, zu verkörperlichen. Sie muß mit äußerlichen Bühnenmitteln vorführen, sichtbar für die Sinne, was dem Dichter in der Phantasie vorschwebt. Die Parallelvorgänge – der eine der Wirklichkeit, der andere als Erinnerungsbild – muß die Bühnenkunst herausarbeiten. Wie das im einzelnen Falle zu machen ist, muß dem Bühnenpraktiker anheimgegeben werden. Sicher ist nur, daß wir befriedigende Aufführungen Ibsenscher Dramen erst erleben werden, wenn der Bühnen-Stil in dieser Richtung ausgebildet wird. So lange das nicht der Fall ist, werden diese Bühnenwerke auf den Zuschauer immer nur wie dramatisierte Novellen wirken. Wir müssen eben einsehen, daß es auch bei diesen Dramen nicht auf das Was ankommt, sondern auf das Wie. Um das Was zum Ausdrucke zu bringen, könnte Ibsen auch jede beliebige andere Dichtform wählen. Er braucht die Bühne, weil er Kunstmittel anwendet, die über das bloße Erzählen hinausliegen, die verkörperlicht werden müssen, wenn sie in ihrer ganzen Kraft wirken sollen.

Wieder treffend bemerkt Steiger: «Die dramatischen Doppelbilder, von denen das zweite das erste blitzschnell in Erinnerung ruft, sind nicht etwa eine Erfindung Ibsens, aber dieser Dichter muß sich ihrer bei seiner modernen Technik vorzüglich bedienen. Vielleicht bedarf es nur eines leisen Winkes, und der eine oder der andere unserer Regisseure wird zum Schatzgräber, der aus dem tiefen Schachte Shakespearescher Dichtung verborgene Herrlichkeiten auf die Bühne schleppt. Bei Ibsen geht ja keiner achtlos an diesen Doppelbildern vorüber. Denn hier müssen sie jedem, der nicht blind ist, sofort in die Augen fallen.»

DAS DRAMA ALS LITERARISCHE VORMACHT DER GEGENWART

In seinem anregenden Buche «Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik» (Leipzig 1898) bespricht Friedrich Spielhagen neben anderem auch die Vorherrschaft, welche das Drama in der Gegenwart ausübt. Ein theoretisches Werk Spielhagens wird derjenige, der sich für ästhetische Fragen interessiert, immer mit Freuden lesen. Ein Künstler von reicher Erfahrung, feinem Denken und vornehmem Geschmack spricht aus einem solchen Buche zu uns. Ein reifes, abgeklärtes Urteil, das in langjähriger eigener Kunstübung gewonnen ist, muß auch von demjenigen mit gespanntester Aufmerksamkeit gehört werden, der eine andere Anschauung hat als der Urteilende. Friedrich Spielhagen ist im allgemeinen nicht gerade gut auf die moderne dramatische Produktion zu sprechen; im einzelnen wird er immer der erste sein, der einer wirklichen Begabung Verständnis und Anerkennung entgegenbringt.

Vieles von dem, was er sagt, sollte auch bei den gehorsamsten Bekennern neuerer Richtungen rückhaltlose Zustimmung finden. Denn es ist wahr, daß die heutige literarische Vormacht auf mannigfachen Irrtümern beruht: auf Irrtümern von seiten der Dichter, auf Irrtümern von seiten des Publikums.

Ein Grundirrtum ist der, daß man mit den Mitteln der Dramatik alles sagen zu können glaubt, was man sagen will. Eine tiefere ästhetische Bildung wird aber stets zur Anerkennung der Wahrheit führen, daß gewisse Stoffe nur eine romanhafte und nicht eine dramatische Behandlung vertragen. Das Drama verträgt keinen Stoff, der sich nur zur novellistischen Behandlung eignet. Deshalb sind manche moderne Dramen nur dramatisierte Novellenstoffe. Durch solche Mißgriffe im Stoffe, beziehungsweise in der Behandlung eines Stoffes, entstehen dramatische Gebilde, die unbefriedigt lassen, weil wichtige Dinge fehlen, die notwendig sind, wenn wir vollständig verstehen sollen, was sich im Verlauf der dramatischen Handlung ereignet. Und wenn sich der Dramatiker bemüht, solche Dinge zu bringen, so sehen wir auf der

Bühne, was wir auf ihr nicht vertragen. Mit vollstem Recht bemerkt Spielhagen: «Die Verwechslung der dramatischen mit der epischen Kunst … tritt … manchmal auf das ergötzlichste zutage. So in der Kleinkrämerei der szenischen Anweisungen in usum der Regisseure und Schauspieler. Da wird uns kein kleinstes Möbel, kein Kaffeetassenuntersatz geschenkt. Der Stand der Sonne, die atmosphärische Stimmung, ein Blumenduft, der durch das Zimmer weht – das alles sind Dinge von immenser Bedeutung. Da wird jeder Person ihre minutiöse Schilderung mit auf den Weg gegeben: ob sie lang oder kurz, dick oder dünn ist; ob ihr Schädel breit oder oval, welchen Ausdruck ihre Physiognomie in der Ruhe, welchen sie in der Bewegung zeigt, und daß sie beim Gehen, Stehen, Sprechen, Lächeln diese oder jene Gewohnheit hat. Man möchte den Herren immer zurufen: wenn euch diese Dinge schon einmal so ans Herz gewachsen sind, schreibt doch gleich nur Romane und Novellen, wo ihr in dergleichen epischen Details schwelgen könnt!»

Aber bei aller Sucht, im Detail zu schwelgen, kann das Drama doch nicht jene Entwickelung von Charakteren und Handlungen bieten, welche die epische Darstellung mit Recht für sich in Anspruch nimmt. Hervorstehende, charakteristische Momente, die sich zu einem künstlerischen Ganzen mit Anfang, Mitte und Ende zusammenschließen, muß das Drama darstellen. Alles Reden über die Unnatürlichkeit eines solchen Ganzen kann nicht überzeugend wirken. Spielhagen erwidert auf solches Reden: «Ich muß dabei immer an die Anekdote von jenem jüdischen Schächter denken, der sein Messer, wie es das Ritual erfordert, schartenlos geschliffen zu haben glaubte, und dem der weise Rabbiner es unter einem Vergrößerungsglase zeigte, wo dann die schartenlose Schneide wie eine Säge erschien. Sich mit der Natur in einen Wettlauf einlassen, ist immer mißlich – sie hat einen gar zu langen Atem. Und die Sache wird absurd, wenn die Konkurrenz ebenso zweckwidrig wie aussichtslos ist. Die Zwecke der Natur und der Kunst decken sich nun und nirgends. Die Natur ist ohne die Kunst noch immer sehr gut fertig geworden; und wenn die Kunst in Naturnachahmung aufgeht, ist sie nichts weiter als eine

Natur aus zweiter und toter Hand, wofür jedes Panoptikum die schauerlichen Beweise liefert.»

Zwei Irrtümer also sind es, auf welche vieles in der modernen Dramatik sich aufbaut: die Verkennung der Grenzen von Epik und Dramatik und der Aberglaube, daß die Natur wirklich nachgeahmt werden könne. Diese Irrtümer sind auf seiten der Autoren vorhanden.

Nicht minder bedeutsame Schäden zeigt das Verhalten des Publikums gegenüber dem Theater. Man will der eingehenden, alle Entwickelungsglieder eines Vorgangs bloßlegenden epischen Darstellung nicht mehr folgen. Man will sich in ein paar Stunden mit einem Problem befassen, sich oberflächlich von ihm erregen lassen. Nicht allseitigen, künstlerischen Genuß, sondern flüchtigen Hinweis sucht man. Die Neigung zu intensiver Vertiefung nimmt immer mehr ab. Und die Kreise, die eine solche Neigung haben, sind durch die hohen Theaterpreise von dem Besuche der Theater fast ganz ausgeschlossen. Das Schicksal eines dramatischen Kunstwerkes ist heute von Faktoren abhängig, die nicht entscheiden können über künstlerischen Wert oder Unwert. Nur zu wahr sind folgende Sätze Spielhagens: «Jenes innige Verhältnis, das einmal zwischen dem Publikum und dem Produzenten (Dichtern und Schauspielern) stattfand, jenes eindringende Verständnis, das aus der stetigen, herzlichen Teilnahme resultiert – sie sind, wenigstens in den Großstädten von heute, nicht mehr möglich. Wie sollten sie es auch sein, in einem aus einer kleinen Zahl wirklicher Liebhaber und einem überwältigend großen Kontingent von bis ans Herz kühlen, medisierenden Müßiggängern, kokettierenden Müßiggängerinnen und durchreisenden Fremden bunt zusammengewürfelten, beständig wechselnden Publikum! Das Bedenklichste dabei ist: eben dieses Publikums mehr als verdächtiges Votum ist maß- und ausschlaggebend für den ganzen dramatischen Markt. Was es approbiert, wird die Runde durch alle Provinzstädte machen, was es verworfen, hat nirgends einen vollen Kurs. Es gibt da Ausnahmen – ich weiß es wohl, aber die Regel ist es.»

Die fachmännische Kritik wirkt nicht klärend und bessernd auf diese Verhältnisse ein. Denn heute sind die einzelnen Kritiker zu

sehr im Banne irgendeiner ästhetischen Richtung. Einer unbefangenen Hingabe an die künstlerischen Qualitäten sind nur wenige fähig. Die meisten fragen, ob ein Werk zu den Vorstellungen paßt, die sie sich von der Kunst gebildet haben. Treffend ist auch da wieder Spielhagens Charakteristik: «Es entsteht für ganze kritische Kreise ein Zustand wie beim Tischrücken, wo die Manipulierenden den Tisch von einer höheren Macht geschoben glauben, während sie doch selbst die Schiebenden sind unter dem Einfluß eines leisen, von ihnen faktisch nicht wahrgenommenen Druckes, der vom Nachbar zur Rechten (oder Linken) ausgeht, der wieder von seinem Nachbar zur Rechten (oder zur Linken) influiert wird und so weiter die ganze Runde herum.»

Tatsache ist, daß ein Drängen aller jüngeren Dichter nach der Bühne hin stattfindet. Der Umstand, daß beim heutigen Publikum eine Theateraufführung bedeutend schneller auf Verständnis stößt als ein vielbändiger Roman, ist für dieses Drängen maßgebend. Aber noch etwas kommt in Betracht. Auch die Kunst hat heute, wie viele andere Zweige des Lebens, einen sozialen Charakter angenommen. Unsere Dramatiker wollen nicht bloß für den ästhetischen Genuß schaffen; sie wollen zu der Neugestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse das ihrige beitragen. Ein Glied der sozialen Entwickelung soll die Kunst sein. Da aber von dem Drama weit stärkere Wirkungen ausgehen als vom Roman, so wählen die Jungen dieses. Sie sehen dann die Wirkung sozusagen von heute bis morgen erwachsen. Und unsere Zeit will schnellebig sein. Man will sehen, wozu man etwas beiträgt. Daher kommt auch die Begünstigung der dramatischen Kunst durch die Publizistik, den Staat und die Gesellschaft, von der Spielhagen spricht: «die Begünstigung, welche die theatralische Kunst als eine schmuckhafte (gerade wie die bildenden Künste) von oben herab erfährt, wie viel Tausende jährlich auf ihre reichere Ausstattung verwendet werden, die dann doch indirekt auch wieder der dramatischen Produktion zugute kommen. Wie diese selbst wieder, ebenfalls von oben herab, sobald sie den dort beliebten Tendenzen sich gefügig erweist, protegiert wird, was ja wohl nicht immer zu ihrem Seelenheil gereichen mag, immerhin doch ihr weltliches Ansehen erhöht

und ihr nach höheren Regionen schielende, oder auch nur herdenmäßig einem Anstoß gehorsame Scharen zuführt. Wie man weiter die Produktion durch periodisch verteilte Preise zu ehren und aufzumuntern versucht. Wie groß der Raum ist, der ihr in den Feuilletons der Tagesblätter eingeräumt wird. Wie stattlich die Zahl der Revuen, Monatsschriften, die sich ganz ihrem Dienste widmen. Wieviel bereits die höheren Klassen der Gymnasien für ihr Verständnis durch Kommentationen unserer Klassiker, durch Stellung von Thematen über dramatische Dinge und so weiter tun. Welche beredten und begeisterten Lobredner und Interpreten die dramatische Kunst auf den Kathedern der Universitäten findet.»

Alle diese Unterstützungen werden auf die dramatische Kunst aus dem Grunde verwendet, weil sie ein wichtiges Glied in der sozialen Entwickelung ist.

NEUE UND ALTE DRAMATIK

Jetzt soll es plötzlich anders werden. Anderthalb Jahrzehnte sind die Prediger der «Moderne» nicht müde geworden, uns zu sagen, daß es in den Bahnen, die Schiller und Goethe eingeschlagen haben, nicht mehr weitergehen kann. Die klassischen Formen, das Monumentale auf der Bühne, die Stilisierung müsse aufhören. Die reine, unverfälschte Natur müsse zu ihrem Rechte kommen. Doch das ist nun fünf Jahre her. Seitdem haben diese «Modernen» entdeckt, daß es Nerven gibt. Da sagten sie: Nerven, die sind modern. Moderne Dramen müssen auf die «Nerven» wirken. Wir haben diesen Modernen ruhig zugehört. Denn sie sagten: wir wollen die neue Kunst entdecken, dazu müssen wir uns erst austoben. Vorläufig machen wir vielleicht Dummheiten, aber das Gute wird schon kommen. Ja, es ist aber nicht gekommen. Jetzt auf einmal fangen diese «Modernen» an, uns zu sagen, daß Goethe doch recht gehabt hat. Das geht zu weit. So lassen wir uns denn doch nicht behandeln. Wir haben bis jetzt geschwiegen. Wir haben

gerne mitangehört, wie uns die Leute den Naturalismus gepredigt haben. Wir haben schließlich auch noch den Symbolismus über uns ergehen lassen. Aber daß jetzt die Leute, die uns mit dem Brustton ihrer Überzeugung das Lied sangen: mit Goethescher Kunst ist es zu Ende, daß diese Leute jetzt kommen, um uns zu belehren, was Goethe gewollt, gedichtet, gedacht hat – das lassen wir uns nicht gefallen. Wir haben immer gewußt, was Goethesche Kunst ist. Wir haben auch gewußt, daß es noch etwas geben kann, was anders ist. Und schliesslich selbst das haben wir gewußt, daß Goethe am Ende des vorigen Jahrhunderts gelebt hat, und daß am Ende dieses Jahrhunderts die Menschheit andere Bedürfnisse hat als die Zeitgenossen Goethes. Wenn aber *unsere* Zeitgenossen kommen und uns darüber belehren wollen, was die echte Kunst im Sinne Goethes ist, und daß wir uns zu dieser Kunst bekehren sollen, dann wollen wir doch einmal ein ernstes Wörtchen reden.

Einzelne unserer jüngeren Literaten entdeckten vor ein paar Tagen Goethe. Mehrere schreiben jetzt sogar Goethes Kunstregeln ab und lassen sie in modernen Revuen drucken. Sie fangen an, etwas ganz Gescheites zu schreiben. Und belehren uns darüber, was echte Kunst im Sinne Goethes ist. Ich will diesen Herren ein Geheimnis verraten. Was sie uns sagen, ist uns herzlich gleichgültig. Es sagt uns nämlich bloß höchst banale Dinge. Aber diese Herren sind begabt. Sie werden in ihrem Goethe-Verständnis noch weiter vorrücken. Deshalb darf man sie nicht zu strenge beurteilen. Heute sagen sie uns Dinge, die wir entbehren können, denn wir haben sie im Blute; sie sind für uns Trivialitäten. Morgen werden sie aus Goethe manches herauslesen, was uns fremd, neu ist. Einer von diesen Begabten hat vor kurzem einen Zeitschriftenartikel geschrieben «Zurück zu Goethe». Daß es denn doch gut ist, an die Kunstmaximen Goethes zu erinnern, hat er gesagt. Er hat einzelne Zeitgenossen angeführt, die mit ihm die gleiche Gesinnung haben. Manchen hat er dabei unrecht getan. Denn wenn heute eine wirklich künstlerische Natur auf Goethe zurückgeht, so hat das den wahrhaftig leicht zu durchschauenden Grund, daß Goethe manches Gute doch geschrieben hat. Goethe gegenüber kommen Standpunkte eben gar nicht in Betracht.

Lange haben wir zugesehen. Aber daß sich jemand herausnimmt, dasselbe zu sagen, was wir immer sagten, das vertragen wir denn doch nicht.

Das alles schreibe ich, ohne Namen zu nennen. Denn Namen kommen dabei gar nicht in Betracht. Jeder, welcher die Kritik der jüngsten Tage verfolgt hat, weiß, daß jetzt plötzlich die Vorkämpfer der «Moderne» uns belehren wollen, was Goethesche, was klassische Kunst ist. Vielleicht ist gerade jetzt der Zeitpunkt, diesen «Modernen» zu sagen, daß sie endlich auf dasselbe gekommen sind, was wir längst wußten. Bisher haben wir zugesehen, weil wir dachten: nun kommt es. Endlich aber wollen wir die Faust nicht mehr in der Tasche ballen. Endlich wollen wir offen sagen, daß wir zwar an jedes neue Genie, aber nicht an abstruse Redensarten glauben. Die Theoretiker der «Moderne» haben uns schon genug begabte Leute auf einen Holzweg geführt. Das darf nicht weitergehen.

Sowenig, wie der Botaniker die Pflanze in ihrer Entwickelung beeinflußt, sowenig soll der Kunsttheoretiker, der von neuen Richtungen spricht, die schaffenden Leute beeinflussen, die sich und nicht den Theorien folgen sollen.

Das ist, so hoffe ich, deutlich gesprochen. Ich spreche das nicht als Konservativer oder Reaktionär. Aber ich spreche es deswegen, weil es mir endlich zu toll wird, immerfort von Dingen reden zu hören, die neue sein sollen, und die es doch nur deshalb sind, weil ihre Bannerträger das Alte nicht kennen.

Wenn heute jemand den pythagoräischen Lehrsatz entdeckte, so würde man ihn auslachen. Wenn heute jemand Kunstformen und Kunstwerte entdeckt, die nicht minder auf ein gewisses ehrwürdiges Alter hinweisen können, so spricht man von «modernen Anschauungen».

Es ist doch notwendig, daß man etwas gelernt hat! Und nur der sollte von «Moderne» reden, der weiß, was ihr Gegenteil ist. Im übrigen liebe ich alles Gegenwärtige.

Über diesen Gegenstand hat einmal Paul Bourget geschrieben. Und die guten europäischen Über-Kritiker sagen, daß Bourget das Gras auf dem Grunde der Seele wachsen hört. Also muß man schon die Ohren spitzen, wenn Bourget redet. Nun sagt Bourget: wer ein lyrisches Gedicht, eine Ballade oder einen Roman schreibt, der kümmert sich nicht um das Publikum. Sein Kunstwerk wird um so besser werden, je weniger er sich um das Publikum kümmert. Er schreibt, wie es den Neigungen seiner künstlerischen Seele gemäß ist. So ist es aber durchaus nicht beim Theaterdichter. Dieser muß wissen, daß sein Stück für eine Anzahl von zweitausend Personen, die im Theater anwesend sind, bestimmt ist. Er muß sich dessen bewußt sein, daß diese Menge deswegen ins Schauspielhaus geht, um ein paar Stunden in angenehmer Weise hinzubringen. Das Publikum hat den Tag über gearbeitet, im Bureau, auf der Börse, im Parlamentssaal. Dieses Publikum hat ganz bestimmte Sympathien und Antipathien. Es hat «heilige Gefühle», die es nicht verletzt sehen will; und es will sich vor allen Dingen nach der harten Arbeit des Tages nicht auch noch geistig anstrengen. Auch hat dieses Publikum ganz bestimmte Sitten und Leidenschaften. Es wird nur Gefallen finden an Stücken, die im Sinne dieser Sitten und Leidenschaften gehalten sind. Es gilt nun für den Theaterdichter, mit seinen Stücken genau dasjenige zu treffen, was dieses Publikum gerne hört und gerne sieht. Er wird Idealist sein, wenn er glaubt, ein idealistisch gesinntes Publikum im Theatersaale anzutreffen; und er wird gemein sein, wenn er der Ansicht ist, daß ein gemeines Publikum berufen sein wird, ihm Beifall zu zollen oder sein Stück auszuzischen.

Achte darauf, was dein Publikum will, und schreibe dann in diesem Sinne! Das ist das Rezept, das der feine Psychologe Paul Bourget allen Theaterdichtern gibt. Ja, er geht noch weiter. Es gibt, meint er, religiöse und politische Moden. Gegen diese darf der Theaterdichter nicht verstoßen, trotzdem sie ungefähr alle zwei bis drei Jahre wechseln. Und noch mehr. Es gibt Schauspie-

ler, die länger als politische und religiöse Moden sich in der Gunst des Publikums erhalten. Diese sind berufen, den Theaterdichtern auf die Beine zu helfen. Ihnen müssen die Dramatiker die Rollen auf den Leib schreiben. Was wird für den beliebten Schauspieler Soundso passen, müssen sie sich fragen, wenn sie diesen oder jenen Charakter dichterisch gestalten wollen. Es gibt, meint Bourget, immer einen Herrn Soundso, der so beliebt ist, daß er den Erfolg verbürgen kann. Dann bemühen sich die Dramatiker, solche Rollen zu schreiben, daß dieser beliebte Schauspieler daraus etwas machen kann.

Zweierlei – um pedantisch, vielleicht auch in Lessingscher Manier zu reden – ist möglich: entweder will Bourget die ganze Frivolität einer gewissen dramatischen Produktionsart charakterisieren und stellt deshalb in paradoxer Form gerade die schlimmsten Auswüchse auf dem Gebiete dar, das er im Auge hat; oder aber er redet nicht ironisch; er meint die Sache so, wie er sie ausspricht. Im ersteren Falle hätte er sich seine ganze Rede ersparen können. Denn dann wäre sie das Überflüssigste in der Welt. Daß es Stückefabrikanten gibt, die auf der Börse des gemeinen Geschmackes der Menge spekulieren und sich prostituieren – um Geld zu verdienen, das ist längst bekannt. Das braucht uns nicht der Mann mit den feinen Ohren für die intimsten Töne der menschlichen Seele zu verkünden.

Aber es kommt auch gar nicht darauf an, ob Paul Bourget Spaß oder Ernst macht. Es kommt darauf an, daß gerade Idealisten und solche, die es mit der Kunst ehrlich meinen, ihm nachsprechen, und daß es so weit gekommen ist, daß heute zahlreiche von solchen Ehrlichen, die sich die Erfolge der geschilderten Spekulanten ansehen, nicht mehr daran glauben, daß das Theater eine Kunstanstalt ist.

Und die Sache liegt so einfach. Der Gegensatz, den Bourget zwischen Roman, Ballade, lyrischem Gedicht und zwischen Theaterstück sich herauskristallisiert, gilt einfach nicht. Es gibt Künstler, die Romane schreiben, wie sie ihrem Empfinden, ihrer Inspiration, ihrem Genie entsprechen, und es gibt Romanfabrikanten, die Lesefutter für eine Menge schreiben, deren Sitten, Leidenschaften

und Lebensgewohnheiten sie kennen, und denen sie schmeicheln wollen. Und ebenso gibt es Dramatiker, die Stücke schreiben, wie sie ihrer künstlerischen Überzeugung gemäß sind, und Stückefabrikanten, die so schreiben, wie es das Publikum will. Es ist der Grundfehler der Bourgetschen Betrachtungen und vieler ähnlichen, daß der Betrachter von dem Standpunkt der Empfänger, der Genießer ausgeht. Das muß immer zu zweifelhaften Resultaten führen. Denn Kunstwerke, die deshalb entstehen, weil sie der Genießer in einer bestimmten Weise haben will, sind nicht wert, daß man von ihnen redet. Der Genießer, das Publikum – sie mögen die besten Tendenzen haben: sie dürfen deswegen doch auf die Qualität eines Kunstwerkes keinen Einfluß haben. Nicht die geringste Kleinigkeit eines Kunstwerkes darf so gebildet sein, wie es das Publikum will. Dieses «darf» ist eigentlich ein schlecht angewandtes Wort. Ich müßte vielmehr sagen: dem wirklichen Künstler wird es nie einfallen, die geringste Kleinigkeit an seinem Werke dem Publikum zu Gefallen zu machen.

Es ist, seit es eine Kunstwissenschaft gibt, immer von Forderungen der echten Kunst gesprochen worden. Der Künstler müsse dies oder jenes so oder so machen, wurde gesagt. Es sitzt den Herren im Blute, und selbst die modernsten Geister können sich davon nicht losmachen. Ein Mensch, der plötzlich vor sie hinträte und sagte: diese Rose ist nicht richtig, die soll anders sein, den hielten sie für einen Tollhäusler. Aber dem Künstler wagen sie es alle Tage zu sagen: Du mußt so oder so sein.

Oh, nun höre ich die Ganz-Gescheiten schon wieder einwenden: ja, dann müßte der Kritiker zu allem Ja und Amen sagen, dann müßte er alles gelten lassen. O nein, ihr Herren! Wenn einer mit einem «Theaterstück» kommt, das gar nicht in die Kategorie der «Theaterstücke» gehört, dann behandle ich ihn ebenso wie einen Menschen, der mir ein greuliches Ding aus Papiermaché für eine wirkliche Rose anpreisen will.

Zwar kennen die gestrengen Herren nicht immer die Unterschiede, die hier in Betracht kommen. Vor einigen Tagen gab man hier im Berliner Residenz-Theater ein grenzenlos langweiliges, fades Ding: «Momentaufnahmen». Am Abend jubelte das

Publikum, das wahrscheinlich bei einem Stücke von Johannes Schlaf gezischt hätte. Aber erst am nächsten Tage: da konnte man seine wahren Wunder erleben.

Mit wenigen Ausnahmen – unter sie gehört natürlich die stets bewährte Tante Voß – hatten die Zeitungen etwas «zum Lobe des Autors» zu sagen. Einige besonders begabte Kritiker meinten sogar, dieser selbe Autor, der bis jetzt sich nur in leichten Schwänken versucht hätte, wäre nun literarisch ernst zu nehmen. Und einige «ganz Feine» witterten, daß er das Leben richtig zu beobachten verstehe. Es ist wirklich unmöglich, daß ein Kritiker – dieses Wort als Terminus technicus gebraucht – irgend etwas, das zur Kunst gehört, auch nur einigermaßen richtig zu beurteilen vermag, der solche Ansichten und Empfindungen vom Erleben und «Richtig-Beobachten» hat.

«Momentaufnahmen» ist ein – Ding, zusammengestoppelt und zusammengeschustert aus «Beobachtungen» eines Mannes, der die Menschen im Leben gar nicht zu beobachten versteht, sondern der nur das Leben auf der Bühne zu kennen scheint. Mir ist es einfach unbegreiflich, wie ein ausgezeichneter Schauspieler sich dazu herablassen kann, solch ein Ding zusammenzuleimen.

Ich will wahrhaftig keine Kritik über das Stück schreiben. Denn es hat nichts mit der Literatur zu tun und braucht deshalb auch nicht in einer literarischen Zeitschrift erwähnt zu werden. Aber mir stieg die – ich weiß nicht recht was für eine – Röte ins Gesicht, als ich am nächsten Morgen die Besprechungen des Machwerkes in den verschiedenen Zeitungen las. Was haben diese Kritiker alles einzuwenden gehabt, als jüngst die «Dramatische Gesellschaft», um einer literarischen Ehrenpflicht zu genügen, Johannes Schlafs «Gertrud» aufführte! Und wie benehmen sie sich nun Herrn Jarno gegenüber?

Es ist eine kulturhistorisch merkwürdige Erscheinung, daß Menschen in großen Zeitungen das Wort führen dürfen, die in einer solchen Barbarei des Geschmackes leben. Jawohl, das sind diese Leute, die nicht wissen, was eine wirkliche Rose ist, und deshalb ein Ding aus Papiermaché hinnehmen und sagen: seht, wie sie lebt. So muß die wirkliche Rose sein.

Soll man nun annehmen, daß die Kritiker, die im Theater sitzen, eine auserlesene Schar bilden, die besser, vornehmer, künstlerischer als das Publikum fühlt? Dann wahrlich muß man sich über die Theorie Paul Bourgets ganz eigentümliche Ansichten bilden. Oder soll man sich ruhig eingestehen, daß das Publikum im ganzen über den Kritikern steht? Aber, was wäre das für ein Zustand! Kurz, hier liegt etwas vor, was nicht recht zu lösen ist. Es ist so merkwürdig. Ist man mit den Kritikern, deren Geistesprodukte man scheußlich findet, einmal gemütlich beisammen, so können sie ganz nett sein. Liest man sie wieder einmal, dann findet man sie entsetzlich. Da muß noch ein unbekannter Faktor im Spiel sein.

Ich habe mich an den guten Bourget erinnert, als ich die Kritiken der Berliner Tageszeitungen über das Machwerk des Herrn Jarno las. Deshalb ging ich von ihm aus. Ich sagte mir, so wird ein Dramatiker, der darnach fragt: wie soll ich dichten, damit ich der Menge gefalle? Nun, es ist genug. Ich denke: kein Künstler kann so denken, wie Paul Bourget es von dem Theaterdichter fordert. Oder es gibt unter den Theaterdichtern keine Künstler. Was würden Schiller, Shakespeare und so weiter dazu sagen?

WISSENSCHAFT UND KRITIK

Vor acht Tagen hat diese Zeitschrift einen Beitrag über «Wissenschaftliche Kritik» gebracht. Mir scheint, daß der Aufsatz in den «Dramaturgischen Blättern» seine richtige Stelle hatte, obgleich er nicht allein von Dingen handelt, die sich auf das Theater beziehen. Denn nirgends im literarischen Leben wird mehr gesündigt als in der «Theaterkritik». Deshalb halte ich es auch für angebracht, im Anschluß an diesen Beitrag diesmal einiges Ergänzende zu bringen. Ich möchte dem Ausspruch Grillparzers, den der Verfasser des genannten Artikels anführt, teilweise zustimmen. «Das kritische Talent ist ein Ausfluß des Hervorbringenden.

Wer selbst etwas machen kann, kann auch beurteilen, was andere gemacht haben.» Das unterschreibe ich unbedingt. Aber ich glaube, daß diese Sätze nicht jeder richtig auslegen wird. Die meisten werden sie so verstehen: den Lyriker soll nur der Lyriker, den Epiker der Epiker, den Dramatiker der Dramatiker und so weiter beurteilen. Ich halte eine solche Auslegung für falsch. Denn ich glaube, daß zur Ausübung einer gewissen Kunstart eine *einseitige,* in einer gewissen Richtung sich bewegende Begabung notwendig ist, welche die Persönlichkeit für die Eigenart ihrer Leistungen ganz besonders einnimmt und sie wenig empfänglich macht für andere Richtungen innerhalb derselben Kunstgattung. Ein Lyriker von ausgeprägter Eigenart wird ungerecht sein *müssen* gegen einen Lyriker von anderer Eigenart.

Weiter glaube ich, daß derjenige, welcher auf gar keinem Gebiete etwas hervorbringen kann, überhaupt nicht zum Kritiker taugt. Denn ein unproduktiver Kopf wird niemals über einen produktiven etwas zu sagen haben. Wer die Geburtswehen und die Elternfreuden, die *eigene* Geschöpfe verursachen, wer die Erlebnisse der geistigen Schwangerschaft nicht kennt, soll auch nicht zu Gericht sitzen über fremde Geisteskinder.

Wenn also der Lyriker nicht über den Lyriker, der Dramatiker nicht über den Dramatiker urteilen soll: ja, wer soll denn eigentlich urteilen?

Meine Meinung ist diese. Es soll ein Hervorbringender über Hervorbringungen auf einem andern Gebiete, als das seinige ist, urteilen. Ein Dichter soll über ein Werk der Malerei, ein Maler meinetwegen über ein philosophisches Buch, ein Philosoph über ein Werk der Malerei oder über ein Dichtwerk urteilen. Ich setze dabei freilich voraus, daß meine Leser verstehen, den Philosophen als Künstler zu nehmen. Jeder philosophische Gedanke ist ein Kunstwerk wie ein lyrisches Gedicht; und wer Philosoph sein will ohne produktives Talent, ist ein bloßer Wissenschafter. Er verhält sich wie der Lehrer der Kompositionslehre zum Komponisten.

Wenn ich eine Kritik lese, so frage ich immer nach dem Verfasser. Hat dieser selbst etwas produziert, so fange ich an, mich für seine kritische Tätigkeit zu interessieren. Er wird dann viel-

leicht manches Einseitige, Eigensinnige über andere Hervorbringungen sagen. Aber er wird stets etwas sagen, was verdient, gesagt zu werden. Derjenige, der selbst nichts hervorbringt, wird auch über anderer Leistungen stets nur leeres Geschwätz zustandebringen.

Einen Lyriker höre ich gerne über einen Maler, einen Philosophen höre ich gern über einen Dramatiker reden. Einen Kritiker, der nichts weiter ist als Kritiker, betrachte ich als eine überflüssige Persönlichkeit.

Nun wird man mir sagen: es hat doch Kritiker gegeben, die Wichtiges und Richtiges vorgebracht haben, und die nichts weiter waren als Kritiker. Ich antworte: das mag einmal vorkommen. Es kommt eben dann vor, wenn ein Mensch seinen Beruf verfehlt hat. Und weil das der Fall ist, hat Bismarck recht gehabt, als er den Journalisten als einen Menschen definiert hat, der seinen Beruf verfehlt hat. Ich kann mir einen Musikkritiker denken, der nie selbst in einem Zweige menschlicher Produktion etwas geleistet hat. Sagen wir: er heißt Hanslick. Ich will ganz offen sprechen. Ich glaube, ein solcher Mensch hat seinen Beruf verfehlt. Er hätte eigentlich Musiker werden sollen. Seine musikalische Begabung ist nicht zur Entwickelung gekommen. Er sagt dann als Kritiker, was er als Künstler nicht zu sagen imstande ist. Wenn er Künstler geworden wäre, hätte er eine gewisse Eigenart zum Ausdruck gebracht. Man hätte sie genossen und hätte eine gewisse Vorstellung von der in Betracht kommenden Persönlichkeit. Nun ist aber diese Persönlichkeit aus irgendwelchen Gründen kein Künstler geworden. Ihre Eigenart hat keine greifbare Gestalt angenommen. Sie ist in einer Art Schlummerzustand geblieben. Wenn eine solche Persönlichkeit kritisiert, so urteilt sie im Sinne einer Eigenart, die nie das Licht der Welt erblickt hat. Das mag ja in einzelnen Fällen recht interessant sein; im allgemeinen wissen wir aber bei einer solchen Persönlichkeit nicht, was wir mit ihren Urteilen anfangen sollen.

Dennoch wird man immer wissen, ob man es im einzelnen mit einer jener Naturen zu tun hat, die ihren Beruf verfehlt haben, oder ob mit einem Menschen, der überhaupt von der Natur gar

keinen Beruf mitbekommen hat. Denn man müßte, wenn man die Bosheit besäße, die zur Erkenntnis der wirklichen Verhältnisse notwendig ist, von den meisten Kritikern sagen: das sind Leute, die keinen Beruf verfehlen konnten, weil sie nie einen hatten.

Wenn ein Journalist, der nie etwas Selbständiges hervorgebracht hat, dem ich einen Kunstwert beilegen kann, über ein Theaterstück schreibt, so hat das nicht mehr Wert, als wenn eine geistreiche Dame in einem Salon ihre Meinung über dieses Werk zum besten gibt. Aber man sehe mich, weil ich dieses sage, nicht gleich als Pedanten an. Ich bin ja gar nicht der Ansicht, daß nur derjenige ein Künstler ist, der die Leinwand mit Farben überstreicht, oder der was Gedrucktes in die Welt setzt. Ich gehöre zu den reinen Toren, die an den Raphael ohne Hände glauben. Vielleicht ist die Dame, die im Salon mir ihre Meinung über den neuesten Hauptmann zum besten gibt, ein Lyriker, dem nur das Organ fehlt, die Empfindungen in die nötige Form zu bringen.

Das mag schon stimmen. Aber ich spreche nicht von den Damen im Salon, die aus Mangel an Organ keine Lyriker geworden sind. Das habe ich nicht nötig. Denn sie schreiben ja eben nicht. Ich spreche von den schreibenden Menschen. Und das sind in der Gegenwart zumeist keine Raphaels ohne Hände, sondern Leute, die Hände und nichts als Hände haben.

Man kann es heute erleben, daß Künstler ganz im allgemeinen über jegliche Kritik in der ablehnendsten, wegwerfendsten Form sprechen. Das kommt aber nur daher, weil sie zumeist von unproduktiven Leuten kritisiert werden, von Leuten, die ihnen absolut nichts zu sagen haben.

Ich habe nie meine Meinung darüber, wer über einen Künstler urteilen soll und wer nicht, besser bestätigt gefunden, als wenn ich Schauspieler habe über Schauspieler und wenn ich unkünstlerische Naturen habe über Schauspieler urteilen hören. Schauspieler haben über andere Schauspieler überhaupt kein Urteil. Und unkünstlerische Naturen reden über schauspielerische Leistungen bloß tollen Unsinn. Jeder Schauspieler geht in seiner Eigenart auf; und wer gewisse Dinge anders macht als er selbst, den hält er für einen schlechten Künstler. Die unkünstlerische Natur glaubt, daß Schau-

spielkunst eine leichte Sache ist, und hält jeden für einen großen Mimen, der sie amüsiert. Beider Urteil ist nicht wert, daß man davon spricht. Ein Maler, ein Lyriker, ein Musiker, ein dramatischer Schriftsteller, ein Philosoph können über einen Schauspieler urteilen, ein Schauspieler und ein Unkünstler aber nicht. Der Schauspieler vermag uns nur etwas zu sagen, was zuletzt doch darauf hinausläuft: dieser macht es anders als ich, und was ich mache, ist allein richtig. Der Unkünstler schwatzt dummes Zeug in die Luft hinein.

Künstler sollten nur Künstler beurteilen; aber nie sollten Künstler über Künstler des gleichen Kunstzweiges urteilen. Fände dieser Grundsatz in der Theaterkritik Eingang, so gäbe es wahrscheinlich eine große Nachfrage nach Theaterkritikern und nur ein kleines Angebot. Aber man muß schon einmal mit der Tatsache rechnen, daß in unserer Zeit auch einmal das Angebot die Nachfrage wesentlich übersteigen kann.

Vielleicht könnten, wenn dieser Grundsatz befolgt würde, überhaupt nicht alle Stellen besetzt werden. Aber was schadet es, wenn zum Beispiel in Berlin nicht alle Tagesblätter den Winter durch ihre obligaten Theaterkritiken brächten. Die meisten dieser Kritiken stammen von Leuten, die nichts, rein gar nichts über die Dinge zu sagen haben, über die sie schreiben. Warum soll denn durchaus jedes Stück, das auf die Bühne gebracht wird, Veranlassung geben zur Verschwendung einer Unmenge Druckerschwärze und Tinte? Von der Zeit, die die Schreiber verschwenden, will ich nicht reden, denn um die ist es nicht eigentlich schade. Ich glaube nicht, daß diejenigen, welche sie verschwenden, sie bei einer andern Beschäftigung besser anwenden würden.

Kritik sollte im Grunde Nebenbeschäftigung sein. Was ein Künstler über Kunstarten zu sagen hat, die nicht die seinigen sind, soll er uns als Kritiker sagen. Kritik als Hauptbeschäftigung ist Unsinn. Aber es wimmelt ja in großen Städten von Kritikern, die nichts als Kritiker sind. Und wie gelten die Stimmen solcher Nichts-als-Kritiker? Bei den Künstlern selbst gelten sie eigentlich wenig. Beim Publikum dagegen um so mehr. Das ist traurig. Denn ein kritisches Urteil, das von einem künstlerisch empfindenden

Menschen nicht anerkannt wird, sollte überhaupt nirgends eine Geltung haben.

Über das Getriebe der Kritik hört man selten unbefangen sprechen. Denn leider ist die kritische Art der unproduktiven Leute eine Macht geworden, mit der die meisten Künstler, nicht nur das Publikum, rechnen. Im vertraulichen Kreise zwar hört man die Künstler in der ungezwungensten Weise über die Phrasen der Kritiker ihre Witze machen; in der Öffentlichkeit wird nur selten über dieses Getriebe etwas gesagt. Ich habe einmal meine ganz unbefangene Meinung sagen wollen.

AUCH EIN SHAKESPEARE-GEHEIMNIS

Immer und immer wieder muß ich mir die Frage vorlegen: worauf beruht die weite Wirkung einiger Shakespearescher Dramen? «Hamlet», «Othello», «Der Kaufmann von Venedig», «Romeo und Julia» machen auf Gebildete und Ungebildete, auf Klassisch- und Modern-Gesinnte, auf Idealisten und Lebemenschen einen gleich tiefen Eindruck. Und wir haben das Gefühl, daß wir Gegenwärtigen diesem Dichter einer relativ längst vergangenen Zeit so gegenüberstehen, als wenn er heute unter uns lebte. Man braucht daneben nur an die Wirkungen von Dichtungen wie zum Beispiel Goethes «Iphigenie» und «Tasso» zu denken, um sich den Unterschied in vollkommener Deutlichkeit vor Augen treten zu lassen. Und was die Veränderlichkeit des Einflusses dramatischer Kunstwerke in der Zeit betrifft, so möchte ich aufmerksam machen auf das Abnehmen der Begeisterung für Schillers Schöpfungen im Laufe unseres Jahrhunderts. Nur Shakespeares Dramen scheinen jedem Grade und jeder Art der Bildung und nicht minder jeder Zeit die gleiche Schätzung abzuringen.

Ich glaube, man muß auf die Grundursachen der Wirkungen von Kunstwerken eingehen, wenn man die eben berührte Frage lösen will.

In unserer Zeit ist das nicht leicht. Denn in dem Zweige menschlichen Denkens, den man heute Ästhetik nennt, herrscht eine Fülle von Vorurteilen, die eine Verständigung unter unseren Zeitgenossen über gewisse Grundfragen der Kunst geradezu ausschließen.

Vor allen Dingen denke ich, indem ich dieses sage, an gewisse Kritiker, auf die alles, was innerhalb der Kunstbetrachtung nach Weltanschauung oder Philosophie aussieht, wie auf den Stier ein rotes Tuch wirkt. Wie der Dichter über die Dinge *denkt,* die den Inhalt zu seinen Werken abgeben, das soll ganz gleichgültig sein. Ja, diese Kritiker sind sogar der Ansicht, daß der Künstler um so größer ist, je weniger er überhaupt denkt. Man beliebt einen Dichter, von dem man glaubt, daß er gar nicht denkt, «naiv» zu nennen, und begeistert sich für seine Schöpfungen, deren holde «Unbewußtheit» man in allen Tonarten preist. Und mißtrauisch wird man sofort, wenn man merkt, daß ein Dichter eine Weltanschauung hat, der er in seinen Werken zum Ausdrucke verhilft. Man glaubt, die Naivität, die Unbewußtheit des Schaffens gehe ihm dadurch verloren. Manche Kunstbetrachter gehen so weit, zu sagen, der Dichter, der nicht wie ein Kind in einem Traumzustand lebt, der ihm die Klarheit der Gedanken verdunkelt und verbirgt, sei überhaupt kein wahrer Dichter. Ich habe es oft hören und lesen müssen, daß Goethes Größe darauf beruhe, daß er über seine künstlerischen Leistungen nicht nachgedacht hat, daß er wie in Träumen lebte, und daß ihm Schiller, der Bewußtere, seine Träume erst deuten mußte.

Ich habe mich oft gewundert darüber, daß man einem solchen Vorurteil zuliebe die Tatsachen geradezu auf den Kopf stellt. Denn gerade bei Goethe läßt sich nachweisen, daß die ganze Art seines künstlerischen Schaffens aus einer klaren, scharf umrissenen Weltanschauung folgt. Goethe war ein Erkenntnismensch. Er konnte nichts um sich sehen, ohne darüber sich eine in Begriffen deutlich formulierbare Ansicht zu bilden. Als der Herzog Karl August ihn nach Weimar rief und ihn zu allen möglichen praktischen Tätigkeiten veranlaßte, da wurden die Dinge, mit denen er es in der Praxis zu tun hatte, für ihn zu Quellen, aus denen er

seine Kenntnis der Welt und der Menschen unablässig bereicherte. Die Beschäftigung mit dem Ilmenauer Bergbaue führte ihn dazu, die geologischen Verhältnisse der Erdrinde eingehend zu studieren und sich auf Grund dieser Studien eine umfassende Ansicht über die Bildung der Erde zu machen. Auch dem Genusse der Natur konnte er sich nicht als bloß Genießender hingeben. Der Herzog schenkte ihm einen Garten. Er konnte sich nicht bloß an Blumen und Pflanzen freuen; er suchte bald nach den Grundgesetzen des Pflanzenlebens. Und dieses Suchen führte ihn zu den epochemachenden Ideen, die er in seinen morphologischen Arbeiten niedergelegt hat. Diese Studien, in Verbindung mit der Betrachtung der Kunstwerke in Italien, bildeten bei ihm eine Weltanschauung aus, die scharfe, begriffliche Konturen hat, und aus der seine künstlerische Art mit Notwendigkeit geflossen ist.

Diese Weltanschauung muß man kennen; man muß sein ganzes Geistesleben mit ihr durchdrungen haben, wenn man von Goethes Kunstwerken den rechten Eindruck empfangen will. Goethe ist, wenn man das von den Gegenwärtigen arg mißbrauchte Wort noch anwenden will: Naturalist. Er wollte die Natur in ihrer Reinheit erkennen und in seinen Werken wiedergeben. Alles, was zur Naturerklärung zu Dingen Zuflucht nahm, die nicht in der Natur selbst zu finden sind, war seiner Vorstellungsart zuwider. Jenseitige, transzendente, göttliche Gewalten lehnte er in jeder Form ab. Ein Gott, der nur von außen wirkt, nicht die Welt im Innersten bewegt, geht ihn nichts an. Jede Art von Offenbarung und Metaphysik war ihm ein Greuel. Wer den Blick unbefangen auf die wirklichen, die natürlichen Dinge richtet, dem müssen sie aus sich selbst ihre tiefsten Geheimnisse enthüllen. Aber er war nicht so wie unsere modernen Tatsachenfanatiker, die nur die Oberfläche der Dinge sehen können und «natürlich nur dasjenige nennen, was sich mit Augen sehen, mit Händen greifen und mit der Waage wägen läßt». Diese oberflächliche Wirklichkeit ist ihm nur die eine Seite, die Außenseite der Natur. Er will tiefer in das Getriebe sehen; er sucht die höhere Natur in der Natur. Er ist nicht damit zufrieden, die Fülle der Pflanzen zu betrachten und in ein System zu bringen; er will in ihnen eine Urform, die Ur-

pflanze, entdecken, die ihnen allen zugrunde liegt; die man nicht sehen kann, sondern die man in der Idee erfassen muß. So macht er es auf allen Gebieten. Auch die Menschen und ihre gegenseitigen Verhältnisse betrachtet er so. Das wirre Getriebe der Menschen, die mannigfaltigen Charaktere sucht er auf einige typische Grundformen zurückzuführen. Und diese Grundformen, diese Typen, nicht die Erscheinungen der alltäglichen Wirklichkeit, sucht er in seinen Dichtungen zu verkörpern. Die höhere menschliche Natur in der Natur stellen seine Iphigenie, sein Tasso dar. Und die Möglichkeit, höhere Naturen darzustellen, ergab sich ihm, weil er in rastloser Erkenntnisarbeit zu einer bestimmten Ansicht, zu einer klaren Ideenwelt gekommen war. Nur wer *seine* Grundansicht hat, kann die Menschen und ihr Zusammenleben so darstellen, wie er es getan hat. Und verstehen kann diese Ansicht nur der, der sich Goethes Weltanschauung zu eigen gemacht hat. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Abhängigkeit der dichterischen Technik Goethes von seiner Weltanschauung. Ein Tatsachenfanatiker arbeitet seine Gestalten so heraus, daß sie uns erscheinen wie Erscheinungen des alltäglichen Lebens. Dazu muß er auch technische Mittel anwenden, die den Eindruck der niederen Natürlichkeit machen. Goethe muß andere künstlerische Mittel anwenden. Er muß in Linien und Farben zeichnen, die über das Oberflächliche der Dinge hinausgehen, die überwirklich sind und doch mit dem Zauber auf uns wirken, welcher die Notwendigkeit des natürlichen Daseins hat.

Ich möchte noch andere Beispiele anführen, welche die Abhängigkeit der künstlerischen Technik von der Weltanschauung klarmachen. Schiller ist Anhänger der sogenannten moralischen Weltanschauung. Für ihn ist die Weltgeschichte ein Weltgericht. Wem in der Welt Böses widerfährt, der muß eine gewisse Schuld haben; er muß sein Schicksal verdienen. Nun will ich nicht behaupten, daß Schiller die wirkliche Welt so angesehen hat, als ob auf jede Schuld auch die gerechte Strafe folge. Aber er hatte die Ansicht, daß das so sein soll, und daß uns jede andere Art des Zusammenhanges der Dinge moralisch unbefriedigt läßt. Deshalb baut er seine Dramen so auf, daß sie einen Weltzusammenhang

spiegeln, wie er dieser moralischen Anforderung entspricht. Er läßt seine Helden deshalb tragisch enden, weil sie eine Schuld auf sich geladen. Daß ein harmonischer Zusammenhang bestehe zwischen Schicksal und Schuld: dies ist die Grundbedingung seiner dramatischen Technik. Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Wallenstein müssen schuldig werden, damit wir von ihrem tragischen Ende befriedigt werden.

Man vergleiche damit die dramatische Technik Henrik Ibsens in seiner letzten Periode. Bei ihm ist von Schuld und Sühne nicht mehr die Rede. Daß ein Mensch untergeht, hat bei ihm ganz andere als moralische Ursachen. Sein Oswald in den «Gespenstern» ist unschuldig wie ein Kind und doch geht er zugrunde. Ein Mensch mit moralischer Weltanschauung kann von diesem Verlaufe der Dinge nur angewidert werden. Ibsen aber kennt eine moralische Weltanschauung nicht. Er kennt nur einen außermoralischen Naturzusammenhang; eine kalte, gefühllose Notwendigkeit. Wie der Stein nichts dafür kann, daß er zerschellt, wenn er auf die harte Erde fällt, so kann ein Ibsenscher Held nichts dafür, daß ihn ein böses Schicksal trifft.

Dieselbe Tatsache können wir bei Maeterlinck uns anschaulich machen. Er glaubt an feine, seelenartige, geheimnisvolle Zusammenhänge in allen Erscheinungen. Wenn zwei Menschen miteinander sprechen, so hört er nicht nur den gemeinen Inhalt ihrer Reden, sondern er nimmt tiefere Beziehungen, unausgesprochene Verhältnisse wahr. Und dieses Unausgesprochene, Geheimnisvolle sucht er in die Dinge und Menschen, die er darstellt, hineinzuarbeiten. Ja, er betrachtet alles Äußerliche, Sichtbare nur als ein Mittel, um das Tieferliegende, Verborgen-Seelische anzudeuten. Seine Technik ist ein Ergebnis dieses Strebens und somit seiner Weltanschauung. Wer nicht imstande ist, aus den Dingen und Menschen, die er auf die Bühne bringt, die angedeuteten, tieferen Wesenheiten durchzufühlen, der kann Maeterlinck nicht verstehen. Jede Gebärde, jede Bewegung, jedes Wort auf der Bühne ist ein Ausdruck der zugrundeliegenden Weltanschauung.

Wer sich diese Wahrheiten gegenwärtig hält, wird einsehen, daß Goethe, Schiller, Ibsen, Maeterlinck nur auf einen bestimm-

ten Kreis von Menschen wirken können, auf diejenigen, welche sich in die Weltanschauung dieser Dichter einleben können, welche denken und empfinden können wie sie. Daher rührt es, daß die Wirkung dieser Künstler Grenzen haben muß.

Warum ist das bei Shakespeare anders? Hat etwa Shakespeare keine Weltanschauung? Und wirkt er deshalb so allgemein, weil die Wirkung nicht aus einer solchen fließt und deshalb auch nicht durch sie eingeschränkt wird?

Das letztere kann nicht zugeben, wer die Verhältnisse gründlicher betrachtet. Auch Shakespeare hat eine bestimmte Ansicht von der Welt.

Für Goethe ist die Welt der Ausdruck typischer Grundwesen; für Schiller der einer moralischen Ordnung; für Ibsen einer rein natürlichen Ordnung; für Maeterlinck eines seelischen, geheimnisvollen Zusammenhanges der Dinge. Was ist sie für Shakespeare?

Ich glaube, das passendste Wort, um Shakespeares Weltanschauung auszudrücken, ist, wenn man sagt: die Welt ist ihm ein Schauspiel. Er betrachtet alle Dinge vermöge seiner Natur auf einen gewissen schauspielerischen Effekt hin. Ob sie typische Grundformen abspiegeln, ob sie moralisch zusammenhängen, ob sie Geheimnisvolles ausdrücken, ist ihm gleichgültig. Er fragt: was ist in ihnen vorhanden, das, wenn wir es ansehen, unsere Befriedigung am reinen Anschauen, am harmlosen Betrachten befriedigt? Findet er, daß an einem Menschen die Schaulust am meisten befriedigt wird, wenn wir das Typische an ihm betrachten, so richtet er den Blick auf dieses Typische. Glaubt er, daß die harmlose Betrachtung am meisten auf ihre Rechnung kommt, wenn ihr das Geheimnisvolle geboten wird, so stellt er dieses in den Vordergrund. Die Schaulust ist aber die verbreitetste, die allgemeinste Lust. Wer ihr entgegenkommt, wird das größte Publikum haben. Wer den Blick auf eines richtet, kann auch nur auf die Zustimmung von Menschen rechnen, deren Grundempfindungen gleichfalls auf dieses eine gerichtet sind. So auf einzelnes gerichtet ist die Seele nur der wenigsten Menschen, wenn auch diese Wenigsten gerade die Besten sind, diejenigen, welche aus der Welt das Tiefste zu schöpfen vermögen. Um die Tiefen der Welt auszu-

schöpfen, muß man intensiv denken und fühlen. Das heißt aber, sich nicht an alles mögliche hängen, sondern eines nach allen Seiten auskosten. Auf Tiefe hat es aber Shakespeare nicht abgesehen.

Ein Anklang an alle Richtungen des Denkens und Empfindens findet sich aber bei jedem Menschen. Selbst der Oberflächlichste kann empfinden, was Typisches, Moralisches, Geheimnisvolles, Grausam-Natürliches in der Welt ist. Aber es berührt ihn alles dieses nicht gerade intensiv. Er huscht so darüber hinweg und möchte bald zu einem anderen Eindrucke übergehen. Und so interessiert ihn alles; weniges aber andauernd. Ein solcher Mensch ist der eigentlich schaulustige. Er will von allem berührt, von nichts ganz eingenommen werden. Wieder aber darf man behaupten, daß von dieser Schaulust in jedem etwas ist, auch in demjenigen, der sich im allgemeinen – sogar fanatisch – ganz *einer* Grundempfindung hingibt. Mit dieser allgemeinen Charakteranlage der Menschen hängt die weite Wirkung der Shakespeareschen Dramatik zusammen. Weil er nicht einseitig ist, deshalb wirkt er allseitig.

Ich möchte diese meine Ausführungen nicht so gedeutet sehen, als wenn ich Shakespeare eine gewisse Oberflächlichkeit vorwerfen wollte. Er dringt in alle Einseitigkeiten mit einem genialischen Spürsinn; aber er engagiert sich für keine Einseitigkeit. Er verwandelt sich von dem einen Charakter in den andern. Er ist seinem ganzen Wesen nach Schauspieler. Und deshalb ist er auch der wirksamste Dramatiker.

Ein Mensch mit ausgeprägtem, scharfem Naturell, bei dem alle Dinge, die er anfaßt, sofort eine bestimmte, seine individuelle Farbe gewinnen, kann kein guter Dramatiker sein. Ein Mensch, dem die einzelnen Charaktere «schnuppe» sind, der sich in jeden mit der gleichen Hingabe verwandelt, weil er alle gleich und keinen besonders liebt, der ist der geborene Dramatiker. Eine gewisse Lieblosigkeit muß dem Dramatiker eigen sein, ein Allerweltssinn. Und diesen hat Shakespeare.

BEMERKUNG ZU EINEM BRIEF AN DEN HERAUSGEBER

Meiner Überzeugung nach ist es Pflicht des Redakteurs einer literarischen Zeitschrift, über einen Gegenstand verschiedene Stimmen zur Geltung gelangen zu lassen. Deshalb habe ich bereitwillig die vorhergehenden Ausführungen* zum Abdrucke gebracht. Ich bin aber nicht der Meinung, daß besonders viel gewonnen wird, wenn der Autor der einen Meinung auf die des andern wieder erwidert, dieser wieder zurückerwidert und so fort. Anschauungen, wie ich sie vorgebracht habe, sind hervorgegangen aus ganz bestimmten Voraussetzungen, aus Empfindungen, die ich im Laufe des Lebens durch Betrachtung Shakespeares gewonnen habe. Herr Häfker geht von anderen Empfindungen aus. Ich glaube nicht, daß wir einander überzeugen können. Noch weniger glaube ich, daß der Leser für die eine oder die andere Anschauung durch Vorbringen neuer Ausführungen gewonnen werden kann. Wer die Dinge ansieht wie ich, wird sich zu meiner Ansicht bekennen; wer von den Voraussetzungen des Herrn Häfker ausgeht, wird ihm beipflichten. Man kann seine Ansichten eben bloß geltend machen. Ob man Zustimmung findet oder nicht: das hängt von vielen Dingen ab, die durch Vorbringung von Schluß, Folgerungen, Widerlegungen und so weiter nicht geändert werden können. Deshalb möchte ich davon absehen, zu meinen Ausführungen etwas weiteres hinzuzufügen.

* von Herrn Häfker

EIN PATRIOTISCHER ÄSTHETIKER

Künstler hören es nicht gerne, wenn von Leuten über ihre Kunst geredet wird, die nicht selbst auf dem Gebiete dieser Kunst tätig sind. Ein bedeutender Musiker sagte mir einmal: nur der Musiker sollte über Musik reden. Ich erwiderte ihm, daß dann niemand außer der Pflanze über das Wesen der Pflanze reden dürfte und daß wir deshalb bei der bekannten Sprachunfähigkeit

der Gewächse niemals etwas über deren Wesen zu hören bekämen. Mit der bedeutenden Menschen immer eigenen Folgerichtigkeit im Urteilen antwortete mir der Komponist: wer kann überhaupt behaupten, daß wir über das Wesen der Pflanze etwas wissen? Es ist ganz richtig, daß uns nur die Pflanze selbst über ihr Wesen aufklären könnte. Da sie aber nicht reden kann, ist es nicht möglich, über dieses Wesen etwas zu erfahren.

Es ist leicht, eine solche Ansicht zu widerlegen. Was wir Menschen das Wesen der Pflanze nennen, könnte nämlich die Pflanze niemals selbst aussprechen. Wir nennen dasjenige «Wesen der Pflanze», was wir fühlen und denken, wenn wir die Pflanze auf uns einwirken lassen. Was die Pflanze fühlt und denkt und in Gefühlen und Gedanken als ihr Wesen erkennt, kann uns nichts nützen. Uns geht allein an, was wir erleben, wenn die Pflanze auf uns wirkt. Und was wir da erleben, sprechen wir aus und nennen es das Wesen der Pflanze. Wie wir aussprechen, was wir durch den Eindruck der Pflanze empfinden, das hängt davon ab, welcher Ausdrucksmittel wir uns nach unserer Begabung bedienen können. Der Lyriker besingt die Pflanze; der Philosoph bildet die Idee der Pflanze in seinem Kopfe aus. So wenig der Lyriker verlangen kann, daß die Pflanze über sich selbst ein Gedicht mache, so wenig wird der Philosoph verlangen, daß die Pflanze ihre eigene Idee selbst ausspreche.

Ebenso ist es mit der Kunst. Ich glaube nicht, daß der Künstler über seine eigene Kunst reden soll. Aber so ganz unbedingt gilt das natürlich nicht. Denn ganz sondern lassen sich die einzelnen menschlichen Fähigkeiten nicht voneinander. Die Pflanze wird nie die Fähigkeit haben, über sich selbst zu reden. Der Lyriker kann die Fähigkeit haben, über den Lyriker zu reden. Aber die Fähigkeit, über den Lyriker zu reden, ist durchaus nicht an die Fähigkeit geknüpft, selbst lyrische Gedichte hervorzubringen. Und die Fähigkeit, Lyriker zu sein, ist nicht an die andere geknüpft, über die Lyrik reden zu können. Und so ist es in allen Künsten. Künstler können manchmal über ihre Kunst reden; oft aber sollten sie schweigen. Wenn sie von anderen, die nicht im Gebiete ihrer Kunst tätig sind, verlangen: sie sollten nicht über ihre Kunst reden,

so sprechen sie wie – Pflanzen, die von den Menschen verlangen, sie sollen nicht über Pflanzen reden, weil nur die Pflanzen berufen seien, über sich selbst etwas auszusagen.

Man muß heute zu paradoxen Aussprüchen seine Zuflucht nehmen, wenn man sich verständigen will. Ich habe es in den obigen Zeilen getan, um zu zeigen, wie lächerlich es ist, wenn Künstler verlangen, daß Leute nicht über eine Kunst sprechen sollen, in der sie nicht selbst tätig sind.

Ich möchte das Paradoxon nun aber auch umkehren. Man soll von dem Lyriker, der die Pflanze besingt, von dem Philosophen, der die Idee der Pflanze in Worten ausspricht, nicht verlangen, daß sie auch eine wirkliche Pflanze hervorbringen sollen.

Es gibt gewiß Menschen, die Dramen von vorzüglichem Werte schreiben können, trotzdem sie über die Dramatik treffliche Ideen zu äußern vermögen. Sie sind immer interessante Persönlichkeiten. Sie sind auch glückliche Persönlichkeiten. Denn sie brauchen sich keinen Zwang aufzuerlegen. Wer über Kunst in Worten sich äussern kann und zugleich imstande ist, eine Kunst zu pflegen, die seinen Worten entspricht, der ist gewiß glücklich. Wer es aber nicht kann, dem kommt die edle Tugend der Resignation zu. Er ist zufrieden damit, über die Kunst zu reden wie über die Pflanze, und verzichtet darauf, ein Kunstwerk hervorzubringen, wie er darauf verzichtet, eine Pflanze hervorzubringen.

In diesem Verzicht äußert sich die Vornehmheit des Ästhetikers. Verzichtet er nicht, sondern unternimmt er es, dennoch etwas zu schaffen, was in das Gebiet gehört, über das er redet, so zeigt er, daß er nicht verdient, ernst genommen zu werden. Ein Ästhetiker, der über das Drama redet und dann ein elendes dramatisches Machwerk schafft, ist wie ein Lyriker, der die Herbstzeitlose besingt und dann eine solche Pflanze elendiglich aus Papiermaché formt. Wir glauben dann nicht mehr an die Aufrichtigkeit seiner Empfindungen. Wir glauben, er habe bei der wirklichen Herbstzeitlose auch nicht mehr empfunden als bei der aus Papiermaché.

Was ich hier geschrieben habe, ging mir durch den Kopf, als ich am 16. August 1898 aus dem «Neuen Theater» (Berlin) kam. Der Herr Direktor Siegmund Lautenburg, Österreicher und Ritter

des Franz-Joseph-Ordens, hat zur Vorfeier des Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs des Ersten das patriotische Festspiel «Habsburg» aufführen lassen. Ich verwahre mich von vornherein, etwas gegen den Direktor Lautenburg zu sagen. Er ist Österreicher, und es ist schön von ihm, seinem österreichischen Patriotismus Opfer zu bringen. Nach dem schlechten Besuch zu urteilen, dürfte die Vorstellung, die ausgezeichnet war, Herrn Direktor Lautenburg wirklich etwas gekostet haben. Aber was tut man nicht alles, wenn man Österreicher, Ritter des Franz-Joseph-Ordens ist und auch ein Theater in Berlin zur Verfügung hat! In den Zwischenakten erschien auch der Direktor mit seinen sämtlichen Orden –, das war wieder gut. Ich meine das ganz ernsthaftig. Denn auch ein Autor mit hohen Orden hätte erscheinen müssen.

Ich weiß nicht, was für Orden Herr Baron Alfred von Berger, der Autor des Stückes «Habsburg», von dem ich rede, hat. Er ist ohne Orden erschienen, als man ihn gerufen hatte. Aber sein Stück ist ein Wechsel auf die höchsten österreichischen Orden, die es gibt, – pardon, sollten Orden nicht überhaupt für höhere als dichterische Verdienste bestimmt sein?

Mit Neugierde ging ich in die Vorstellung vom 16. August.

Als ich noch in Wien war – es ist jetzt zehn Jahre her – da war Alfred von Berger eine Persönlichkeit, über die man sprach. Er war – wie die Leute sagten – der richtige Kandidat für die Burgtheaterdirektion. Er hat die Diskussion, ob er ernannt werden soll oder nicht, dadurch abgeschnitten, daß er die Stella Hohenfels, die unvergleichliche Schauspielerin des Burgtheaters, geheiratet hat. Ein Hausgesetz des Burgtheaters verbietet, daß der Direktor mit einer Künstlerin des Institutes verheiratet ist. So haben die Befürworter der «Direktion Berger» es gut. Sie sagen: Er wäre natürlich der beste Burgtheaterdirektor. Es ist auch kein Zweifel, daß er längst ernannt wäre, aber man kann ihn nicht ernennen, weil er mit der unersetzlichen Stella Hohenfels vermählt ist. Entweder muß Stella Hohenfels abgehen oder Baron Berger kann nicht Direktor werden. Das erstere ist unmöglich, also ...

Ein anderes Theater ist nun für den Herrn Baron von Berger auch nicht zu haben, deshalb ist er heute noch immer ohne

Theaterdirektorposten. Während seiner unaufhörlichen Kandidatenzeit beschäftigt er sich nun damit, über das Theater und über die Kunst zu reden. Es gibt Leute, die etwas von seinen Reden über die Kunst halten. Und er hat wirklich einige recht gute Sachen gesagt. In seinen «Dramaturgischen Vorträgen» stehen allerlei prächtige Ausführungen über die dramatische Kunst.

Man hätte Alfred von Berger bisher, nach seinen Reden über die Kunst, für einen feinen Kunstkenner halten können. Ich habe aber immer geglaubt, daß hinter seinen Redereien nicht viel stecke. Und durch sein Festspiel «Habsburg» hat mir Herr von Berger allen Glauben genommen. Wer imstande ist, ein solch elendes Machwerk zu patriotischen Zwecken zu liefern, wie dieses Festspiel ist, der hat kein Recht, über Kunst zu reden. Das ist eine Pflanze aus Papiermaché, die für eine wirkliche Pflanze ausgegeben wird, während uns der Verfasser in seinen Reden fortwährend von dem Wesen wirklicher Pflanzen erzählen will.

Vor einem Rätsel saß ich, als am 16. August die langweiligsten, banalsten patriotischen Phrasen von der Bühne herab auf mich niedergingen.

Ich hätte nicht ein Wort über das aller Bühnenkunst Hohn sprechende Festspiel verloren, wenn es für mich nicht ein Symptom wäre für die unfreie, dienerhafte Gesinnung, die selbst bei denjenigen vorhanden sein kann, welche auf der Höhe der Zeitbildung stehen. Berger steht als Ästhetiker auf der Höhe der Zeitbildung, und er ist imstande, sein Wissen, seine Bildung, alles zu verleugnen, nur um ein klägliches, stümperhaftes Festspiel zu verfertigen, das würdig wäre, den nächstbesten Kulissenreißer zum Verfasser zu haben. Ja, wenn die besten Ästhetiker, die schön reden können, solche Stücke schreiben, dann mögen die Künstler sagen: bleibt uns vom Leibe mit eurem Gerede über die Kunst.

ZUR PSYCHOLOGIE DER PHRASE

Sicherlich stellte sich derjenige eine große Aufgabe, der es unternehmen wollte, die Macht des Schlagwortes erschöpfend zu schildern. Denn es wird weniges in der Welt geben, was so suggestiv wirkt wie das Schlagwort, und dessen Wirkungen so geheimnisvoll sind. Die Hauptsache ist, daß das Schlagwort in aller Munde ist, daß es jeder bedeutungsvoll ausspricht, ohne dabei etwas zu denken, und daß es ebenso jeder bedeutungsvoll anhört, wieder ohne das geringste dabei zu denken. Es muß nur sowohl der Sprechende wie der Hörende davon überzeugt sein, daß etwas Bedeutendes gemeint ist. Gleichzeitig muß derjenige für töricht gelten, der es einmal unternimmt, nach dem Sinne des Schlagwortes zu fragen. Denn ein solcher würde die Wirkung des Schlagwortes zerstören. Er muß sie zerstören. Denn einen Sinn hat das Schlagwort natürlich. Einfach deswegen, weil jedes Wort einen Sinn hat im Munde desjenigen, der es zuerst in einem gewissen Zusammenhange gebraucht. Auf diesem Sinn aber beruht die Wirkung nicht. Sie beruht auf etwas, was mit dem Sinn nichts zu tun hat.

Ein verständiger Politiker gebraucht ein Wort. Es hat innerhalb der Ausführung, die er gibt, seinen guten Sinn und seine volle Berechtigung. Nun tritt der Fall ein, daß uns dieses Wort eine gewisse Zeit hindurch in dem Lande, dem der Politiker angehört, in jeder politischen Auslassung begegnet. Als der erste verständige Politiker es gebraucht hat, wirkte es zündend, weil der Sinn der übrigen Ausführungen dasselbe beleuchtete. Aber an diesen Sinn denken die unzähligen anderen, die es gebrauchen, gar nicht. Bismarck hält eine bemerkenswerte Rede. Eine Rede, die eine politische Tat ist. Er sagt in dieser Rede: «Wir Deutschen fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt.» Diese Worte haben einen Sinn innerhalb seiner Rede. Sie wirken aber als Schlagwort weiter. Man kann sie nun in unzähligen Reden hören. Aber man darf auch ruhig einen Preis aussetzen für eine vernünftige Auslegung der Worte in diesen unzähligen Reden. Dennoch werden die meisten dieser Reden ihre Wirkung dem Umstande verdanken, daß der Redner die Worte gebraucht hat.

Man kann ruhig behaupten: ein Wort muß erst seinen Sinn verlieren, wenn es zum Schlagworte werden soll. Denn nichts liebt die große Menge so wie die Worte; und für nichts ist sie so wenig zu haben als dafür, den Sinn der Worte zu verstehen. Die Sprachwerkzeuge der Menschen sind von einem ungeheuren Tätigkeitsdrange beseelt, die Denkwerkzeuge sind die trägsten Organe, die ein Organismus besitzt. Die Menschen wollen recht viel sagen und recht wenig denken. Deshalb soll es möglichst viele Schlagworte und Phrasen geben, bei denen man eine starre Wirkung verspürt, ohne etwas zu denken zu haben.

Wer sich auf die Beobachtung des Mienenspieles der Menschen versteht, wird oft folgendes sehen können: Zwei Menschen unterhalten sich. Sie suchen sich auf sinnvolle Weise zu verständigen. Das geht eine Zeitlang so fort. Plötzlich wird einem von beiden die Verständigkeit zu langweilig. Es fällt ihm ein Schlagwort ein, mit dem er die Unterhaltung zu Ende bringen kann. Auf beiden Gesichtern drückt sich nun die Zufriedenheit aus, die sie darüber empfinden, nicht mehr über die Sache weiter reden zu müssen. Das Schlagwort, das keinen Sinn hat, bringt eine lange, vielleicht gar nicht sinnlose Unterhaltung zu Ende.

Eine entfernte Ähnlichkeit mit der Neigung, durch Schlagworte zu wirken, hat die Sucht, für Behauptungen Zitate zu bringen. Zumeist werden die Zitate in dem Zusammenhange, in dem sie gebraucht werden, allen Sinn verlieren, weil sie aus ihrem ursprünglichen herausgerissen sind.

Wir treffen überall Zitate. Auf Fahnen, auf Denkmälern, über Eingangspforten von Häusern, in Stammbüchern, in Leitartikeln, auf Pfeifenköpfen, Spazierstöcken und so weiter. Jedesmal fordert uns der Anblick eines solchen Zitates auf, den Sinn zu vergessen, den es ursprünglich gehabt hat.

Ich möchte aber mit alle dem nichts gegen die Schlagworte und gegen den Gebrauch der Zitate gesagt haben. Denn die witzigsten Wendungen der Reden werden bisweilen dadurch erreicht, daß man ein Zitat in einer Weise anwendet, die seinem ursprünglichen Sinn widerspricht. Lehrreich wäre aber doch eine Sammlung über Beobachtungen darüber, wie Schlagworte wirken. Man

könnte, wenn man dieses Kapitel der Volkspsychologie schriebe, zwei Fliegen mit einem Schlage treffen. Denn man hätte damit auch ein gutes Stück eines andern Kapitels der Seelenlehre geschrieben, das da heißt: «Die Gedankenlosigkeit der Menge». Wie die Menge das Denken zu vermeiden sucht, sieht man am besten gerade im Gebrauche des Schlagwortes.

Es gibt Journalisten, die auf diese Eigenschaft der Menge ihre ganze Existenz aufbauen. Sie schreiben – sagen wir jede Woche – einen Artikel, der irgendein Wort enthält, das geeignet ist, acht Tage lang nachgesprochen zu werden. Dann haben die Leser acht Tage ein Mittel, über etwas zu reden, ohne ihre Gedanken in Anspruch zu nehmen. Sie bringen eine Woche lang bei jeder Gelegenheit den neuesten Ausspruch des Journalisten X. an. Manche Journalisten können nur deswegen einen großen Erfolg verzeichnen, weil sie die Kunst besitzen, Worte zu prägen, die neben ihrem Sinn auch noch etwas haben, durch das sie suggestiv wirken; durch das sie wirken, wenn sie ihren Sinn ablegen. Der Psycholog der Phrase wird zu erforschen haben, was dieses «Etwas» ist, das übrigbleibt, wenn der Sinn aus einem Worte herausdestilliert ist, und das dann die Zauberkraft hat, das sinnlose Wort zu einer Macht zu erheben, die über die Menschen herrscht.

Ein wichtiger Beitrag zur Herdenpsychologie wird diese Psychologie der Phrase sein.

DIE TRAGISCHE UNSCHULD

In der letzten Nummer dieser Zeitschrift sind einige Bemerkungen über die «tragische Schuld» enthalten. An diese sollen hier einige andere angeschlossen werden, welche geeignet erscheinen, den psychologischen Ursprung dieses heute veralteten Begriffes zu beleuchten.

Der Begriff hat seinen Ursprung in sittlichen Grundempfindungen des Menschen. Der Philosoph Herbart hat die sittlichen Grundempfindungen auf fünf ursprüngliche Formen zurück-

geführt. Er ist der Ansicht, daß eine solche Empfindung in unserer Seele auftritt, wenn wir ein Begehren oder Wollen in ein Verhältnis mit einem andern treten sehen. Das erste Verhältnis, das in Betracht kommt, ist dasjenige zwischen dem Wollen des Menschen und der Beurteilung dieses Wollens. Nehmen wir eine Übereinstimmung zwischen Wollen und Beurteilung wahr, so haben wir die Empfindung des Gefallens; besteht ein Gegensatz zwischen beiden, so tritt die Empfindung des Mißfallens ein. Daraus ergibt sich die sittliche Idee der Freiheit. Sie läßt sich folgendermaßen aussprechen: die Harmonie zwischen Willen und sittlicher Beurteilung gefällt; die Disharmonie mißfällt. Es kommt zweitens das Verhältnis zwischen zwei verschieden starken Willenskräften in Frage. Die sich daraus ergebende sittliche Grundempfindung läßt sich so aussprechen: das stärkere Wollen gefällt neben dem schwächeren, das schwächere mißfällt neben dem stärkeren. Daher kommt es, daß ein kräftiger Wille neben einem unkräftigen stets unsere Sympathie haben wird, selbst wenn wir mit dem Inhalte des Wollens nicht einverstanden sein können. Ein Bösewicht mit großer Energie ruft ein Gefallen in uns hervor. Das dritte Verhältnis ergibt sich, wenn die Absichten zweier Menschen in eine solche Beziehung treten, daß entweder der eine Wille auf dasselbe gerichtet ist wie der andere, der erstere somit den zweiten fördert, den fremden Willen sozusagen als den eigenen betrachtet – oder daß der eine Wille dem andern widerstrebt. Wir haben es mit der sittlichen Idee des Wohl- oder Übelwollens zu tun. Das vierte Verhältnis entsteht, wenn zwei Willen auf denselben Gegenstand gerichtet sind und nicht beide zu ihrem Ziele gelangen können, da sie einander widerstreben. Es entsteht dadurch der Streit der Willen, der unter allen Umständen ein sittliches Mißfallen hervorruft. Hieraus ergibt sich die sittliche Idee des Rechtes, das dazu bestimmt ist, dem Streite vorzubeugen. Das dritte Verhältnis unterscheidet sich von dem vierten dadurch, daß jenes sich unmittelbar auf die beiden Willen, dieses sich nur mittelbar darauf bezieht. Übelwollen ist die Disharmonie zweier Willen, so, daß der eine unmittelbar auf etwas anderes gerichtet ist als der andere. Der Hinz sieht, daß der Kunz etwas Bestimmtes

will, und das genügt, ihn zu bestimmen, daß er etwas anderes will. Beim vierten Verhältnis kümmert sich der Hinz nicht um den Willen des Kunz. Seinetwegen mag dieser was immer wollen. Aber der Hinz will einen Hasen schießen, und der Kunz will denselben Hasen schießen. Der Gegenstand des Wollens bringt sie in Streit. Die Verhältnisse in der Welt so einzurichten, daß kein Streit entstehe: dazu ist das Recht da. Das fünfte Verhältnis entsteht dadurch, daß das Übelwollen zu einem Übeltun fortschreitet. Und da sich an das letztere ein sittliches Mißfallen knüpft, welches so lange besteht, als man dem Übeltun nichts entgegensetzt, wodurch es aus der Welt geschafft wird, ist die Strafe notwendig. Sie entspricht der fünften sittlichen Idee, der Idee der Vergeltung oder Billigkeit. Von dieser fünften sittlichen Idee muß ausgegangen werden, wenn der Begriff der tragischen Schuld verstanden werden soll. Eine Schuld hat derjenige, welcher die Harmonie der Willenskräfte stört und dadurch in uns das Gefühl hervorruft, daß Strafe eintreten muß zur Ausgleichung der gestörten Harmonie.

Nun gibt es bekanntlich eine Definition der Kunst, die da lautet: die Kunst soll Gefallen hervorrufen; ihr Ziel soll Befriedigung sein. Wer eine solche Anforderung an die Kunst stellt, der wird von dem Drama verlangen müssen, daß es einen Zusammenhang von Handlungen darstelle, der sittlich befriedigt. Denn im Drama haben wir es mit dem Willen des Menschen und den Konsequenzen dieses Willens zu tun. Wer die Anforderung an die Kunst stellt, daß ihre Werke gefallen sollen, muß demnach von dem Drama verlangen: es solle in demselben den sittlichen Ideen in der Weise genügt werden, daß aus den Verhältnissen der Willenskräfte, die in Betracht kommen, ein Gefallen entspringt. Die fünfte ethische Idee aber sagt: Gefallen kann ein Übeltun nur dann, wenn die Vergeltung folgt. Oder umgekehrt: da Vergeltung ein Übeltun ist, so setzt sie voraus, daß ihr ein anderes Übeltun vorangegangen ist, zu deren sittlichen Ausgleichung sie dient. In diesem Übeltun ist die Schuld begründet.

Solange man auf dem Boden bleibt, auf dem bloß die Menschen unter sich sind und nur das geschieht, was sie sich selbst zufügen, könnte nur an Dramen gedacht werden, in denen von

Menschen nach ihren Ansichten und Institutionen das Übeltun gerächt wird. Auf einem solchen Boden würden zwar philiströse Dramen entstehen, aber doch solche, welche den tatsächlichen Verhältnissen entsprechen. Wir würden im ersten Teile eines solchen Dramas sehen, wie ein Mensch sich gegen die bestehenden Einrichtungen vergeht, und im zweiten, wie diejenigen, zu deren Beruf solches gehört, zusammentreten und seiner Schuld die entsprechende Vergeltung entgegensetzen.

Anders wird die Sache erst, wenn der Mensch bei der Darstellung solcher in Wirklichkeit bestehenden Vergeltung, die er selbst herbeiführt, nicht bleibt. Dann verwandeln sich seine sittlichen Empfindungen in religiöse. Er sagt dann so: ich verlange, daß ein Mensch, der Unrecht tut, auch Unrecht leide. Aber ich verlange dafür auch, daß ein Mensch, der Unrecht leidet, auch Unrecht getan habe. Denn jedes Unrechtleiden, ohne vorhergehendes Unrechttun, mißfällt mir. Wendet man das auf die Kunst an, so wird derjenige, der sagt: die Werke der Kunst müssen gefallen, auch sagen: jedes dargestellte Leiden fordert ein vorausgegangenes Unrecht, oder eine Schuld. Ein Drama, in dem ein Leiden ohne Schuld dargestellt würde, mißfällt mir, ist somit kein Kunstwerk.

Wir brauchen ein solches Urteil nur auszusprechen, um klar darüber zu sein, wie wenig dasselbe mit unserem gegenwärtigen Empfinden übereinstimmt.

Herbart war noch der Ansicht, daß die menschliche Natur so beschaffen sei, daß bei der Wahrnehmung eines der fünf Verhältnisse notwendig die entsprechende sittliche Grundempfindung eintreten müsse. Diese Ansicht wird einfach dadurch widerlegt, daß wir, wenn wir Leiden wahrnehmen, nicht mehr nach der Schuld suchen, sondern nur fragen: wie ist es gekommen, daß dieses Leiden entstanden ist. Es ist uns gleichgültig, ob es durch Schuld entstanden ist. Unser Interesse ist nicht auf diese Schuld gerichtet. Wenn uns ein Stein auf die Stirn fällt, so erleiden wir einen Schmerz. Ein Kind wird den Stein schlagen, weil es glaubt, der Schmerz müsse durch eine Strafe gesühnt werden. So wie das Kind dem Stein gegenüber, so handeln diejenigen, die für ein Leiden eine Schuld suchen. Die Leute mit modernem Bewußtsein tun

dies nicht mehr. Für sie ist es nicht interessant, ob Leiden aus Schuld entspringt oder nicht, für sie sind nur die Ursachen des Leidens interessant. Sie fragen nicht, was hat derjenige verschuldet, der leidet, sondern welches die Ursachen dieses Leidens sind. Und die Vorgeschrittensten sagen, es sei eine ungesunde Vorstellung, zu dem Begriff des Leidens den der Strafe und der Schuld hinzu zu erfinden. Nietzsche klagt die Tausende von Jahren bestehende christliche Weltanschauung an, daß sie die notwendig aufeinanderfolgenden Ereignisse um ihre Unschuld gebracht habe. «Das Unglück mit dem Begriff Sünde beschmutzt.» Das moderne Bewußtsein kann von den sittlichen Empfindungen absehen, die sich früher bei dem Menschen sofort einstellten, wenn er Willensverhältnisse wahrnahm. Und deshalb legt der moderne Mensch nicht mehr den Maßstab des sittlichen Gefallens oder Mißfallens an das Handeln der Menschen an.

Dieses moderne Bewußtsein lehnt Sätze ab, die noch vor kurzem zu den unbezweifelten ästhetischen Wahrheiten gehört haben. In Carrières «Ästhetik» ist zu lesen: «Schuld aus Leidenschaft, Leid aus Schuld, selbstsüchtige Überhebung und vergeltende Gerechtigkeit, Treue für das eigene bessere Selbst in einer widerstrebenden Welt oder mutiges Heldentum für eine ideale Überzeugung, für die Güter, die das Leben erst lebenswert machen, ein Kausalzusammenhang, den der Verstand erkennt und daran sich der Verstand vergnügt, und das Walten der sittlichen Weltordnung, wie die Vernunft und das Gewissen es fordern, dargestellt in bedeutenden Charakteren, in anziehenden Situationen; ein freies Spiel mannigfaltiger Kräfte, und doch in allen ein ordnender Grundgedanke: das ist die echte Tragödie: eine einfache Geschichte mit großen Motiven, die für sich selber deutlich und uns sympathisch sind, feste Grundzüge der Handlung, strenger, das Zufällige ausschließender Zusammenhang und der Ausgang ein Gottesurteil.» Das ist es eben, was das moderne Bewußtsein nicht versteht: der Ausgang ein Gottesurteil. Das alte Bewußtsein sagt: hier ist Leid, also muß irgendwo Schuld sein. Das ist notwendig, und das Notwendige gefällt. Das moderne Bewußtsein sagt: wenn Leid auf Schuld folgt, so ist das ein bloßer Zufall,

und als solcher ist der Zufall gleichgültig. Also stört es uns im Grunde, wenn zufällig ein Leiden auf eine Schuld folgt. Wir können dann nicht mehr rein empfinden. Das Gewöhnliche ist, daß Leiden mit Schuld nichts zu tun hat. Also wird uns ein Kunstwerk um so mehr befriedigen, je weniger wir von der natürlichen Folge der Ereignisse abgelenkt werden durch Begriffe wie Schuld, Sünde und so weiter. Ein tragischer Held, der schuldig ist, wird das moderne Bewußtsein nur stören. Ein tragischer Held dagegen, bei dem an einem besonderen Beispiel die Unschuld des Leidens gezeigt wird, befriedigt heute. Man kann also wohl sagen, daß wir daran sind, den Begriff der tragischen Schuld in den der tragischen Unschuld zu verwandeln.

Heute hängen die Dinge im Drama zusammen wie Ursache und Wirkung, nicht wie Schuld und Sühne. Ein Satz wie der: «Die Weltgeschichte ist das Weltgericht» erscheint uns Heutigen kindlich. Wenn die Wirkung, die mit unerbittlicher Notwendigkeit auf ihre Ursache folgt, in die Kreise der Menschen eingreift und dort Leid verursacht, so nennen wir das heute tragisch. Wir kennen tragische Wirkungen, aber wir kennen keine tragische Schuld.

BEMERKUNGEN

zu dem Aufsatz «Der Wert des Monologs»

Bemerkungen zu einzelnen Aufsätzen einer Zeitschrift hinzuzufügen, erscheint, vom Standpunkte eines Redakteurs betrachtet, geradezu wie Schulmeisterei auf ein anderes Gebiet übertragen. Ich kann aber nichts dafür, daß mir nach dem Lesen des Aufsatzes «Der Wert des Monologs» etwas einfällt, das mir der Erwähnung wert erscheint. Es scheint mir nämlich, als hätte es einen Künstler gegeben, der Rilkes Worte unterschrieben hätte: «Aber es gibt etwas Mächtigeres als Taten und Worte». «Diesem Leben Raum und Recht zu schaffen, scheint mir die vorzügliche Aufgabe des

modernen Dramas zu sein.» – Dieser Künstler ist Richard Wagner. Und er hat das von Rilke aufgeworfene Problem in einer ganz bestimmten Weise zu lösen gesucht. Er meinte, daß dasjenige, was von diesem Leben in Worten nicht ausdrückbar ist, die Sprache der Musik suchen muß. Der Verfasser des obigen Aufsatzes dagegen läßt die Frage, die er aufwirft, unbeantwortet. Ich glaube aber auch noch, daß er die Ausdrucksfähigkeit des Wortes unterschätzt. Im Grunde läßt das Wort noch mehr ahnen, als es klar und deutlich zum Ausdrucke bringt. Und wenn man sich an diesen tieferen, durch Ahnung zu erreichenden Sinn des Wortes hält, dann kann es – nach meiner Meinung – bis zu den verborgensten Tiefen des Seelenlebens hinweisen. Man darf es dem Worte nicht zum Vorwurfe machen, daß es von den meisten Menschen nicht tief genug genommen wird. Es ist nicht eigentlich selbst eine grobe Zange, sondern eine feine Zange, die zumeist von groben Händen gehandhabt wird. Rilke scheint mir einer von den Kritikern des Wortes zu sein, die dem Worte zurechnen, was eigentlich den – Ohren der Hörenden abgeht.

THEATERSKANDAL

Durch die wenig erfreuliche Weise, wie das Publikum am 29. Oktober sein Mißfallen über Halbes «Eroberer» im Lessing-Theater zum Ausdruck gebracht hat, fühlte sich der verdienstvolle Direktor des Schiller-Theaters, Dr. Löwenfeld, veranlaßt, in der Berliner «Freien Literarischen Gesellschaft» einen Vortrag über «Theaterskandal» zu halten. Hier soll zunächst der Inhalt des interessanten Vortrages skizziert werden. Dr. Löwenfeld hob zunächst hervor, daß der Skandal während der Aufführung von Halbes «Eroberer» sich von anderen ähnlichen Vorgängen wesentlich unterscheide. Dem Verhalten des Publikums am Abend ging eine publizistische Kundgebung voraus. Das «Kleine Journal» veröffentlichte am Morgen des Aufführungstages einen Artikel, in dem gegen die Leitung des Theaters Stimmung gemacht wurde. Die finanziellen

Verhältnisse des Theaters, die geschäftliche und künstlerische Führung wurden in der gehässigsten Weise in diesem Artikel dargestellt. Und am Abend folgte die lärmende Ablehnung.

Weiter schilderte Dr. Löwenfeld, wie ganz anders das genießende Theaterpublikum seine kritische Aufgabe ansieht als das Publikum einer andern Kunst. Der Theaterleiter kann nichts anderes tun, als aus den vorhandenen Kunstwerken die besten dem Publikum bieten. Dieses Beste braucht das Absolut-Gute natürlich nicht zu sein. Aber der Theaterleiter kann dieses Absolut-Gute nicht aus dem Boden stampfen. Er kann in dieser Hinsicht nichts anderes tun als der Leiter einer Zeitschrift oder der Direktor einer Kunstausstellung. Auch diese können nicht anders, als das Beste von dem bieten, was ihnen zu Gebote steht.

Das Publikum hat gewisse Rücksichten zu nehmen. Erstens auf den Dichter. Es soll diesen wenigstens sein Werk vorbringen lassen, bevor es urteilt. Zweitens auf den Schauspieler. Es soll ihn nicht stören, sein Bestes zu tun, damit der Dichter zur Geltung komme. Beträgt es sich so wie am 29. Oktober im Lessing-Theater, so kann der Schauspieler unmöglich seine Aufgabe zu Ende führen. Auch auf den Nachbar soll das Publikum Rücksicht nehmen. Was würde man sagen, wenn in einer Kunstausstellung uns jemand, während wir ein Bild ansehen, die Hand vor dasselbe hielte! Das tut aber derjenige, der im Theater neben einem andern, der ruhig genießen will, sich lärmend verhält. Endlich hat das Publikum ästhetische Pflichten. Ein Kunstwerk kann nur als Ganzes genossen werden. Wer vor dem Schluß der Aufführung urteilt, der versündigt sich gegen diese Pflicht.

Zu bedenken ist ferner der Zweck des Theaterbesuchs. Dieser ist doch nicht die Kritik einer dramatischen Dichtung, sondern die Unterhaltung oder der Genuß eines Kunstwerkes.

Daran anknüpfend warf Dr. Löwenfeld die sehr berechtigte Frage auf, ob denn das übliche Premierenpublikum überhaupt zu einer solchen Kritik geeignet erscheint. Dieses Publikum setzt sich durchaus nicht aus den Elementen zusammen, die durch ihre geistige Höhe berufen erscheinen, ein maßgebendes Urteil zu fällen. Dr. Löwenfeld glaubt, daß durch Ausgeben von Freikarten an Un-

berufene viel Unheil bei den Premieren herbeigeführt wird. Er führte einen Fall aus seiner Praxis an. Gelegentlich seiner «Räuber»-Vorstellung hat er einem Manne, der in Literaturkreisen immerhin etwas gilt, keine Freikarte gegeben. Dieser Mann würde über die unvermeidlichen Unvollkommenheiten der Vorstellung seine Witze gemacht haben. Das wollte Löwenfeld als Theaterleiter nicht. Denn solche Witze, mit der nötigen Lautheit im Theater ausgesprochen, wirken ansteckend.

Auch einen Krebsschaden der Preßkritik hob Dr. Löwenfeld hervor. Die Tageszeitungen haben einen, vielleicht zwei Theaterkritiker, die ihrer Aufgabe gewachsen sind. Man kann nun folgendes erleben. An einem Tage sind vier Premieren. Eine im Schauspielhaus, eine im Deutschen Theater; zwei an Theatern, die nur von wüsten Geschäftsmanipulationen leben und untergeordnete Leistungen liefern. In das Schauspielhaus und das Deutsche Theater gehen die berufenen Kritiker; in die untergeordneten Theater die sogenannten «Schickjungen». Am nächsten Tage liest man ernsthafte Kritiken über das Schauspielhaus und das Deutsche Theater in einem Stile, der den Anforderungen durchaus entspricht, die man an ernste Kunstinstitute zu stellen berechtigt ist. Es wird natürlich manches getadelt, und der Tenor der Besprechung ist ein solcher, daß die Kritik des Schauspielhauses und des Deutschen Theaters als eine absprechende erscheint gegenüber den verhimmelnden Ausführungen eines Schickjungen über ein Theater, das mit Kunst überhaupt nichts zu tun hat. Was für ein Bild soll sich aus den nebeneinander abgedruckten Kritiken der Fremde machen, der nach Berlin kommt? Er sagt sich: im Schauspielhaus wird mittelmäßig gespielt; im Deutschen Theater ist auch nichts Rechtes los: deshalb gehe ich – ins Friedrich-Wilhelmstädtische Theater. Dort ist ja alles vortrefflich. Dr. Löwenfeld betont, daß die Zeitungen die Pflicht haben, hier Wandel zu schaffen.

*

An diesen interessanten Vortrag schloß sich eine Diskussion. Der Unterzeichnete eröffnete dieselbe. Er wies darauf hin, daß es eine Art der Ablehnung eines Dramas gibt, die für dasselbe abso-

lut tödlich ist; die aber deshalb doch nichts mit dem abstoßenden Betragen des Publikums am 29. Oktober im Lessing-Theater gemein hat. Er erinnere sich an eine Vorstellung, welche die Goethe-Versammlung vor einigen Jahren in Weimar veranstaltet hat. Zur Aufführung kamen Paul Heyses «Schlimme Brüder». Das Publikum, das aus allen Teilen Deutschlands zusammengekommen war, fühlte sich über alle Maßen gelangweilt und angeödet. Es hat nicht gezischt, gejohlt, gehöhnt. Nach jedem und auch nach dem letzten Akte ging der Vorhang unter lautloser Stille nieder. Das Publikum ging schweigend aus dem Theater. Das Stück war begraben. Die Zuschauer hatten ein Todesurteil gesprochen, aber in dem Bewußtsein der Verantwortung, die man übernimmt, wenn man ein wirkliches Kunstwerk zum Tode verurteilt. Halbes «Eroberer» gegenüber ist sich das Publikum dieser Verantwortung nicht bewußt gewesen. Die schweigende Ablehnung erscheint mir allerdings vornehm. Weiter hatte ich zu sagen, daß ich nicht glaube, daß Halbes Drama am Sonnabend, den 29. Oktober, begraben war. Als ich aber am Sonntagmorgen die Tageskritik las, da gab ich alles verloren. Die Berliner Tageskritik weiß nicht, daß sie die Pflicht hat, mit der eigenen Meinung zunächst zurückzuhalten und den Leuten zu sagen: das will der Dichter, geht hinein und bildet euch ein Urteil. Sie sagt dafür: das Stück wird nicht Kassa machen, also bleibt fort. Das hat sie am 30. Oktober gesagt. Die Leute blieben fort. Und das Stück konnte zum dritten Male nicht mehr gegeben werden. Hans Olden nahm hierauf in ausgiebigster Weise das Publikum in Schutz. Es habe immer künstlerische Leistungen mit dem Beifalle ausgezeichnet. Hauptmann habe es nicht verkannt. Dr. Landau führte aus, daß es im Theater vor allen Dingen auf die Wirkung ankomme. Man könne unmöglich bis zum Schlusse des letzten Aktes warten, um die Wirkung zu äußern, die ein Stück auf den Zuschauer mache. Das Lachen sei doch zunächst eine notwendige Äußerung des psychischen Organismus, und gegen die könne man nichts machen. Dr. Lorenz ging ganz ab von dem Thema. Er sagte, das Halbesche Drama fordert das Lachen heraus. Deshalb wurde gelacht. Felix Lehmann machte einen guten Vorschlag. Er ist der Ansicht, daß man die erste wirk-

liche Aufführung vor einem geladenen Publikum – nach Pariser Muster – veranstalten solle. Ein solches wird die Manieren haben, die es haben soll. Damit hat er allerdings den Nagel auf den Kopf getroffen, und was er sagte, glich wie ein Ei dem andern der Resolution, die der Vorstand der «Freien Literarischen Gesellschaft» vorschlagen wollte. Ein solches Premierenpublikum, wie es Felix Lehmann zu einer ersten Aufführung vorschlägt, wünschen wir. Sonst nichts.

DIE DIREKTION SCHLENTHER

Es ist nun gerade ein Jahr her, daß Schlenther zum erstenmal als Nachfolger Burckhards genannt wurde. Gleich damals erhob sich heftiger Widerspruch. Das mußte Fernerstehende wundernehmen. Schlenther war doch ein angesehener Mann, dessen literarische Verdienste nicht angezweifelt wurden. Mit den führenden Namen der modernen Bewegung war auch der seine geläufig geworden. Er galt in Wien als der kritische Repräsentant der deutschen Modernen. Und zudem kannte man ihn als einen kenntnisreichen Schüler Scherers; so mußte er doch für die vielfältigen Bedürfnisse des Burgtheaters, das dem Neuen zustrebt, ohne das Alte missen zu können, – in literarischem Sinne – als der rechte Mann erscheinen.

Und trotzdem wurde er nicht willkommen geheissen. Man war – mit wenigen Ausnahmen – kühl, wenn nicht gar feindselig gegen ihn. Aber die Gründe hierfür lagen nicht in seiner Persönlichkeit. Man haßte den neuen Mann, weil man den alten liebte. Das ist echt wienerische Logik.

Burckhard hatte während seiner Direktionszeit überall Gegner, in seinem Theater, in der Kritik, in der Gesellschaft – überall. Er war keinem recht – Hermann Bahr etwa ausgenommen. Als er aus dem Amte schied, hatte er nur Freunde. Alle standen bei ihm. Nicht nur, weil der Unterliegende immer das nächste Recht an die Herzen der Wiener hat – denn Wien ist die gutherzigste Stadt

der Welt –, sondern weil er für eine rühmliche Sache gefallen war. Das ließ alles vergessen. Er hatte erklärt, daß er der Zensur des Obersthofmeisteramtes sich nicht länger fügen könne, und für die moderne Literatur freie Bahn gefordert. «Mit'n ‹Liquidator› und die ‹Jugendfreunde›», donnerte er, «kann i ka Burgtheater führen. Alsdann, meine Herren, ich bitt' um die ‹Jugend›» usw. Ob dieses Memorandum der Anlaß oder der Grund der Entlassung gewesen – gleichviel, für die Wiener war Burckhard nunmehr das Opfer seiner Überzeugung, der heilige Sebastian der modernen Kunst. Alle fühlten sich an seiner Seite, in seinem Kampfe gegen die höheren Behörden. Man hoffte, daß das Ansehen der öffentlichen Meinung seine Gegner zum Schweigen bringen werde. Es war wochenlang das Tagesgespräch, ob Burckhard im Amte bleiben werde oder nicht. Jede Kombination, die einen neuen Mann an die Stelle Burckhards setzen wollte, wurde als persönliche Gegnerschaft empfunden. Man wollte nichts wissen von Bulthaupt, Savits, Schönthan, Claar – und wie die Namen alle lauteten, die damals aufflogen – man wollte Burckhard behalten. Das war wie ein demokratisches Votum gegen eine Kabinettsverfügung. Man vergaß ganz, daß man eigentlich gar nicht das Recht hatte, in die Sache hineinzureden; denn das Burgtheater ist doch schließlich eine Privatsache des Hofes. Man schrieb und resolvierte und schrie: den Burckhard und keinen andern!

Also auch nicht Schlenther. Das hatte der neue Direktor bald zu fühlen. Wo er nicht mit offenem Haß aufgenommen wurde, fand er kühles Mißtrauen. Kaum daß die eine oder andere kritische Stimme ein herzliches Wort für ihn fand. Seine erste Äußerung freilich konnte ihm nicht viel Liebe erwerben. War Burckhard gefallen, weil er ein aufrechter Mann war, so verriet Schlenther eine überraschende höfische Geschmeidigkeit. Er hatte in seinen Begrüßungsreden eine Unsumme von Ergebenheiten für die k. k. Olympier an den Tag gelegt – wohl mit um so unbedenklicheren Worten, weil er ein freisinniger Mann ist und das Ganze als gewichtlose Formalität fühlen mochte. Aber klug war das nicht von ihm. Die Kritik war gleich hinter ihm her. Also das ist der Moderne, der Unabhängige, der Revolutionär! Mit diesem revo-

lutionären Wesen war es überhaupt seltsam bestellt. Man hatte einen ungestümen Feuerkopf erwartet, einen wilden Losgeher, der zehn Jahre heißen Kampfes hinter sich hatte und eine frische Fehdelustigkeit in unsere stillen Kreise bringen würde. Statt dessen kam ein ernster, sehr ruhiger Mann, ein geschickter Diplomat, der keinen Moment sich verliert, der alles innerlich abmacht und nach außen stets die unbewegte lächelnde Miene zeigt – das war wieder so ein fremder unwienerischer Zug, den man an ihm nicht gern hatte. In Wien ist alles Temperament, Offenheit, Liebe, Haß, Zorn – aber nur um Gottes willen kein Geheimtun, keine Rückhältigkeit, kein Spielen mit der Situation! Das macht unsicher, haltlos, verwirrt das Urteil. Der ideale Theaterdirektor, der für Wien zu einer legendarischen Gestalt geworden ist, war Laube. Und von dessen gerader Grobheit schwärmt heute noch ganz Wien. So hatte man sich Schlenther gedacht: derb, zufahrend, eigenwillig, stark. Er war liebenswürdig, konziliant, bescheiden. Er nahm wohl an den Proben tätig teil und gab manchen von den Schauspielern – die ja im Burgtheater durchaus intelligente Leute sind – sehr geschätzten Rat. Aber das Regiment legte er doch in die Hände seiner Regisseure; er war mehr ein korrigierendes als schaffendes Element in seinem Hause. Aber das erwarb ihm kein imponierendes Ansehen. Unter Laube waren alle Regisseure überflüssig. Er stand jeden Tag auf der Bühne, führend, überschauend, der Herr im Hause. Man fragte einmal einen älteren Hofschauspieler, was denn die Regisseure unter Laube zu tun hatten. «O, die hatten eine streng geregelte Tätigkeit», berichtete er, «der diensthabende Regisseur mußte jeden Tag dem Direktor um zehn Uhr das Butterbrot bringen – pünktlich, sonst wurde der alte Herr sehr zornig. Damit waren allerdings die Funktionen eines Regisseurs erschöpft.»

Unter Schlenther bekamen die Herren vom Regie-Kollegium doch noch andere Aufgaben. Und das Mißtrauen, das man in Theaterkreisen einem zünftigen Literaten immer entgegenbringt, wuchs. «Er leitet von der Kanzlei aus sein Theater!» hieß es. Nun haben ja das vor Schlenther schon sehr viele sehr gerühmte Direktoren des Burgtheaters getan, aber die Zeit, die Schlenther

im Burgtheater antraf, war allerdings eine arg zerfahrene, die eine starke Hand dringend erheischte. Der neue Direktor fand ein ganz dekomponiertes Theater vor. Fast alle jugendlichen Fächer waren verwaist – das Personal bestand nur aus Heldenvätern, freilich aus unvergleichlichen. – Das Repertoire war lückenhaft, uninteressant, ganz charakterlos. Die Moderne hatte – trotz bescheidener Ansätze – doch kein Heim in dem kaiserlichen Hause und konnte es auch nicht haben. Aber auch die klassischen Traditionen hatten keine sorgsame Hand gefunden. Hebbel, Kleist, Molière fehlten ganz – Schiller, Goethe, Grillparzer waren nur mit einzelnen Werken heimisch. Alle Vorstellungen aber hatten trübe Flecken, vieles war alt und morsch geworden, manches unzulänglich ersetzt – alles rief nach kräftigen und rücksichtslosen Reformen. Voll Ungeduld erwartete man die neuen Taten des Direktors.

Und nun kam eine große Enttäuschung. Ob der neue Herr den Erfolg in das müde Haus bringen würde – das konnte keiner vorhersagen. Aber eins erwartete jeder: ein Programm. Ein Mann, der durch Jahrzehnte hindurch in innigem Zusammenhang mit dem deutschen Theater stand, ein Literat, der denkend, ratend, theoretisierend den Bühnenereignissen gefolgt war, erhielt nun plötzlich die Leitung der ersten deutschen Bühne, auf der Höhe seines Lebens, voll Kraft, ganz im Besitze seiner Persönlichkeit, seiner Erfahrungen, seiner Wünsche – eine Springflut von Ideen mußte jetzt auf diese alte Bühne niederbrausen, unklar, unpraktisch vielleicht, aber doch voll künstlerischer Kraft, imponierend in ihrer Fülle und in der Herzlichkeit ihrer Absicht! Es kam einer daher, der ein Leben hindurch seine Taschen vollgepfropft hatte, und nun sollte er endlich zeigen, was er gesammelt hatte – alles wartete mit brennenden Augen auf seinen Reichtum, auf die Ernte seines Lebens –, und Schlenther kam mit leeren Händen. Mit ganz leeren Händen. Er hatte nichts, aber auch gar nichts, was er den gespannten Wienern zeigen konnte. Er hätte die merkwürdigsten Sachen beginnen – er hätte Maeterlinck aufführen können oder Sophokles erneuern, er hätte Molière in neuen Formen auf die Szene bringen können oder Ibsen – aber er hätte irgend etwas tun müssen, eine wirkliche persönliche Tat, die sei-

nen Willen kraftvoll ausgesprochen hätte. – Und auf diese Tat hat man vergeblich gewartet, wartet man heute noch. Es ist wahr, er hat den «Baumeister Solneß» aufgeführt und eine neue Bearbeitung der «Komödie der Irrungen»; er hat dann wieder einmal die «Jungfrau von Orleans» neu inszeniert und einen feinen Akt der Ebner-Eschenbach dem Burgtheater gewonnen – lauter verdienstliche Dinge, die man ihm lobend nachsagen darf –, aber wo bleibt der Schlenther, der Paul Schlenther, der erste Kritiker Berlins, der Prologus einer neuen Zeit und neuer Kunstideale? Er hat nach den Berliner Erfolgen auch den «Cyrano» gegeben und das «Vermächtnis» – aber wer hätte das nicht getan? Wir aber hätten gerne etwas gesehen, was nur er tun könnte, er ganz allein.

Er ist nicht als reicher Mann nach Wien gekommen, der von seinem Vermögen leben konnte – er mußte gierig nach dem Erwerb des Tages haschen. Philippi ist jetzt der erlösende Gott des Burgtheaters. Der Direktor will Kasse machen. Er hat es selbst oft genug ausgesprochen. Das ist ein sehr berechtigter und verständiger Standpunkt. Nur darf er den Direktor nicht ängstlich und mutlos vorsichtig machen. Nur darf er nicht der ausschließliche Standpunkt eines Burgtheater-Direktors sein; und schließlich ist es noch sehr die Frage, ob er nicht ganz wohl mit den künstlerischen Bedürfnissen des Hauses zu vereinigen wäre. Schlenther, dem die Wiener Verhältnisse noch immer nicht ganz vertraut sind, übersieht eins, daß das Burgtheater seine klassischen Traditionen hat, die bei verständnisvoller Pflege die alte magnetische Kraft nicht eingebüßt haben. Er braucht den «Mädchentraum» nicht und den «Vielgeprüften» und die sonstige Tagesliteratur; eine interessante Neubesetzung von Hebbels «Nibelungen» füllt ihm das Haus viel sicherer. Er hat im Juni des vorigen Jahres (also in der ungünstigsten Theaterzeit) ein ausverkauftes Haus gehabt mit dem «Faust», als die Medelsky das Gretchen gab. Für «Minna von Barnhelm» mit Baumeister als Paul Werner war keine Karte zu bekommen. Das sollte dem Direktor doch eine richtige Weisung sein.

An der Rechtschaffenheit und Gediegenheit seines Wesens zweifelt niemand, aber mehr Wagemut, mehr Entschlußfreudig-

keit sollte er besitzen. Es ist wahr, es herrscht heute im Burgtheater ein Geist der Arbeitsamkeit, des künstlerischen Ernstes, der dem Hause seit Jahren fremd war. Wenn vor einigen Jahren das Gretchen einer anderen Schauspielerin zugeteilt wurde, dann mußten zwei Szenenproben genügen, um die Vorstellung vorzubereiten; der «Carlos» wurde nach einjähriger Pause ohne Probe wieder aufgeführt. Heute wird das Repertoire sorgfältig vorbereitet. Wenn der «Ministerial-Direktor» oder die «Schmetterlingsschlacht» in einigen Rollen neu besetzt werden, dann werden vier bis fünf Proben dem Stück gewidmet.

Und das ist symptomatisch. In jedem Sinne herrscht heute Ordnung und Fleiß im Hause. Aber das reiche, kunstbildende Leben fehlt. Leicht wird dem Direktor die Arbeit freilich nicht. Die Hartmann ist gestorben, wenige Wochen nachdem er kam; die Sandrock mußte er ziehen lassen – er hat auch einige junge Kräfte erworben, aber sie sagen, und wohl mit Recht, dem wienerischen Geschmack nicht zu.

Die Tat fehlt noch immer, die dem Namen des Direktors für uns den Inhalt gibt. Vorläufig raten wir noch immer, was der einst berühmte Kritiker dem Burgtheater bringen wird. Wir wissen nicht mehr als vor einem Jahre.

«DIE ANFÄNGE DES DEUTSCHEN THEATERS»

In der Reihe der «Hochschulvorträge für Jedermann» ist einer erschienen, der in die Entstehungsgeschichte der deutschen Bühne einführt. Prof. Dr. Georg Witkowski behandelt das Thema: «Die Anfänge des deutschen Theaters». Mit der durch seine Aufgabe bedingten Kürze zeigt er, daß dieser wichtige Faktor innerhalb unseres geistigen Lebens erst spät sich seinen Platz in dem deutschen Kulturleben erobert hat. Im Mittelalter gab es in Deutschland kein eigentliches Theater. Der Inhalt der ernsten Dichtung, die in dramatischer Form auftrat, war der biblischen Geschichte entnommen, und seine Darstellung schloß sich dem Gottesdienste

an. Am Oster- und Weihnachtsfest wurden Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente vorgeführt. Sie hatten nicht den Zweck, den jede wirkliche dramatische Dichtung haben muß, Seelenkämpfe um ihrer selbst willen vorzuführen; sie wollten die heilige Geschichte in lebendiger Anschaulichkeit vorführen. Ebensowenig kann man die komischen Aufführungen, die von Handwerkern und Schülern zur Fastnachtszeit gepflegt wurden, wirklich als dramatische Leistungen bezeichnen. Sie behandelten meist kleine Gerichtsszenen, eheliche Zwistigkeiten und derbe Späße, die gewöhnlich vom Standpunkte des Städters die Bauern verspotteten ... Die Darsteller zogen von Haus zu Haus, sagten ohne alle szenischen Mittel ihre Rollen her und entwickelten gewiß dabei ein sehr geringes Maß von schauspielerischer Kunst, denn woher sollte die den wackern Handwerkern und Schülern kommen? Nach der Reformation waren in Deutschland günstigere Verhältnisse für das Drama. Luther begünstigte die Schüleraufführungen, weil er des Glaubens war, daß sie einen guten Einfluß auf die öffentlichen Anschauungen haben. «Komödien zu spielen, soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich, daß sie sich üben in der lateinischen Sprache, zum andern, daß in Komödien fein künstlich verdichtet, abgemalet und fürgestellet werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet, und ein jeglicher seines Amts und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wohl anstehe und was er tun soll, ja, es wird darinnen fürgehalten und für die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Ämter und Gebühre, wie sich ein jeder in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel.» In der Folgezeit blühte das Schuldrama. Viel aber konnte dies nicht erreichen, denn die Anschauungen vom Wesen der dramatischen Technik waren von der primitivsten Art. Über einen auf mehrere Personen verteilten Dialog kam man nicht hinaus. Der Anstoß zu einer wirklich dramatischen Kunst in Deutschland ging von den Engländern aus. Bei ihnen entwickelte sich eine solche am Ende des sechzehnten Jahrhunderts mit bewundernswerter Schnelligkeit. 1576 wurde in London das erste

Theatergebäude errichtet, und am Ende des Jahrhunderts gab es in dieser Stadt mehr derartige Kunstinstitute als heutzutage. Und ebensoschnell entwickelte sich das englische Drama von einfachen Spielen mit religiöser und sittlich-didaktischer Tendenz zu den Meisterschöpfungen Shakespeares.

Die Kunst, die sich da entwickelte, trugen wandernde Schauspielertruppen auch nach Deutschland. Im Jahre 1586 findet sich eine solche Truppe unter William Kempes Führung am Dresdner Hofe ein. Von dieser Zeit an tauchen diese Komödiantengesellschaften an den verschiedensten Orten auf. Sie führen englische Stücke auf, zum Teil allerdings in einer unerhörten Verballhornung. Aber auch von Deutschen wurden Stücke verfaßt, die solche Gesellschaften dann spielten. Der Führer einer solchen Truppe spielte meist die Hauptrolle, die eine komische Person darstellen mußte. Die Stücke, die gespielt wurden, mußten in eine Form gebracht werden, die es diesem Führer gestattete, als diese typisch gewordene komische Figur auftreten zu können. – Von diesen Aufführungen haben wir Kenntnis fast nur durch die Ratsprotokolle und Steuertabellen der Städte, die uns zeigen, welche Lasten die Behörden den Wandertruppen auferlegten. Eine Theaterkritik oder ähnliches gab es in dieser Zeit noch nicht. – Den hiermit angedeuteten Charakter hatte die dramatische Kunst in Deutschland die letzten Jahre des sechzehnten und das erste Drittel des siebzehnten Jahrhunderts hindurch. Witkowski teilt einen Theaterzettel aus Nürnberg mit, der uns einen Blick auf das tun läßt, was geboten wurde: «Zu wissen sey jedermann, daß allhier ankommen eine gantz newe Compagnie Comoedianten, die niemals zuvor hier zu Land gesehen, mit einem sehr lustigen Pickelhering, welche täglich agieren werden, schöne Comoedien, Tragödien, Pastorellen (Schäffereyen) und Historien, vermengt mit lieblichen und lustigen Interludien, und zwar heut werden sie präsentirn, eine sehr lustige Comoedi genannt ‹Die Liebes Süßigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit›. Nach der Comoedi soll präsentirt werden ein schön Ballet, und lächerliches Possenspiel. Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock 2 einstellen uffm Fechthauß, allda um die bestimbte Zeit praecisè soll

angefangen werden.» Zu dem Ausdruck Pickelhering, das heißt Bückling, sei gesagt, daß sich die erwähnte, im Mittelpunkt der Darstellungen stehende komische Figur Namen beliebter Nahrungsmittel gab: Hans Wurst, Hans Knapkäse, Stockfisch und so weiter. – Nach 1631 traten andere Zustände ein. Die englischen Truppen verlieren sich; an ihre Stelle traten «hochdeutsche Komödianten».

Es sei noch besonders auf Witkowskis Schilderung der damaligen Bühne hingewiesen:

«Schon lange zuvor ist der weite Raum des Hofes, der eine sehr große Menschenzahl faßt, dicht gefüllt. Vorn an der Tür haben die Eintretenden eine Tafel gefunden, darauf geschrieben steht, daß der Platz für die Person sechs Kreuzer kostet. Sonst haben die Engländer oft mehr gefordert, das ist aber diesmal nicht gestattet. Das Publikum, das die immerhin hohe Summe erlegt hat (die deutschen Truppen bekamen nur einen halben Kreuzer), sitzt vor der Bühne und um die Bühne herum, die mit der heutigen wenig Ähnlichkeit hat. Sie bestand aus einem kleinen Gerüst, das an der Rückwand des Hofes aufgeschlagen war und nur einen geringen Teil derselben einnahm. Es war auf drei Seiten offen, nur hinten war es mit Teppichen verhängt, vor denen man ein kleineres erhöhtes Gerüst sah, zu dem Treppen hinaufführten. Dieses diente einem doppelten Zwecke. Einmal wurde seine Plattform stets verwendet, wenn man einer Erhöhung, einer Stadtmauer, eines Hügels oder Turmes bedurfte. Dann aber diente sein Innenraum dazu, um eine zweite Bühne auf der Bühne zu schaffen, auf der namentlich die Szenen, welche in den Gemächern der Häuser spielten, dargestellt wurden. Diese zweite Bühne war mit Dekorationen ausgestattet und durch einen Vorhang verschließbar, so daß sie verwandelt werden konnte, während auf dem vorderen Teil der Szene gespielt wurde; eine äußerst praktische Einrichtung, die dem Aufbau der Dramen sehr zugute kam. Später wurde die Breite der Bühne über die ganze Rückwand des Gebäudes, in dem man spielte, ausgedehnt und so die heutige Gestalt unseres Theaters hergestellt, das weit von dem einstigen einfachen und doch so sinnreichen Gebrauch der Engländer entfernt ist.

Aber das wichtige Prinzip der Vorder- und Hinterbühne finden wir schon bei ihnen, es ist sozusagen hier schon die Urzelle der jetzigen Bühne gegeben.»

In Deutschland selbst entstanden zur Zeit, als das Theaterwesen unter dem Einflusse der Engländer stand, nur dramatische Dichtungen, welche für das wirkliche Theater wertlos waren. Sie lehnten sich an die Griechen und Römer an. Erst an Molière und an die von ihm entwickelte französische Kunst schloß sich auch in Deutschland wieder Fruchtbares. Einem völligen Verfall des Theaters in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts folgte durch Gottsched, der im Verein mit der genialen Bühnenkünstlerin Neuber wirkte, ein Aufschwung. Wenn man sich auch in Deutschland von dem französischen Einfluß wieder freigemacht hat: in dieser Zeit kann dieser Einfluß nur als ein äußerst günstiger bezeichnet werden.

NOTIZ

Ibsen als Tragiker

Im Februarheft der Zeitschrift «Bühne und Welt» wurde ein Aufsatz Johann Hertzbergs (Stockholm, in freier Übertragung von E. Brausewetter) veröffentlicht, der «Ibsen als Tragiker» behandelt. Er erscheint als ein bedeutsames Kapitel der modernen Dramaturgie. Der Verfasser führt aus, daß man in der hergebrachten Ästhetik drei Arten von Tragödien unterscheide: Schicksalstragödien, in denen das Fatum von überirdischen oder mystischen Mächten gelenkt wird; Charaktertragödien, in denen das Schicksal des Helden von seinem eigenen Charakter abhängt; Situationstragödien, in denen die Katastrophe eine notwendige Folge gewisser allgemein-menschlicher Verhältnisse ist. Bei Ibsen findet sich keine dieser drei Arten streng festgehalten. Seine Tragödien – und Hertzberg sieht in Ibsen vorzüglich einen Dichter des Tragischen – zeigen eine Stilmischung. Man kann sie zum Teil zu der einen,

zum Teil zur anderen Art zurechnen. – Obgleich nicht in einer ganz klaren Art, weist Hertzberg doch darauf hin, daß dies eine Folge der aus den modernen Erkenntnissen sich ergebenden Weltanschauung ist. Wir können heute kein waltendes Schicksal anerkennen. Wo ein naives Gemüt ein solches sieht, da sind für uns Naturgesetze vorhanden. Dadurch fließen für uns die beiden Vorstellungen des Schicksals und des aus den Situationen sich ergebenden notwendigen Zusammenhanges ineinander. Betrachten wir einmal die «Gespenster». Das Tragische folgt aus der Situation mit naturgesetzlicher Notwendigkeit. «Frau Alving und Oswald sind in eine allgemein-menschliche, tragische Situation gestellt, die auf dem unlösbaren Gegensatz zwischen dem Drang des Menschen nach voller Freiheit und Selbstvertrauen und seiner hilflosen Unterlegenheit unter die furchtbaren und unerbittlichen Gesetze der Erblichkeit beruht. Andererseits dagegen erinnern sie sehr an die antike Schicksalstragödie. – Sie haben keine Schuld auf sich geladen, die solch eine schreckliche Schickung erklären kann.» – Dieses «Erklären-kann» ist nicht vollständig. Die Erklärung kann allerdings keine moralische sein, aber sie ist im vollsten Sinne des Wortes eine naturgesetzliche. Weil er die aus den alten Weltanschauungen fließenden künstlerischen Stilarten im Sinne der modernen Weltanschauung umwandelt: deshalb steht uns Ibsen so nahe. – Man sollte also gar nicht, wie Hertzberg es tut, von einer Vermischung der alten Arten und Stile sprechen; man sollte vielmehr von der Schöpfung einer ganz neuen Art der Tragik sprechen: von der Tragik, die aus der Naturnotwendigkeit sich ergibt. Wenn Hertzberg sagt: «In unserer Zeit ist man zu der Erkenntnis gekommen, daß nicht ein einzelner Faktor das Schicksal bestimmt, sondern viele zusammen», so müssen wir hinzufügen: Sie wirken eben zusammen im Sinne der Natur, in der jede Tatsache aus dem Zusammenwirken vieler Elemente entsteht. Die älteren Weltanschauungen gingen nicht von dieser Erfahrung, sondern von einer vorgefaßten Meinung aus, die ihnen irgend *einen* der Faktoren: Schicksal, Charakter, Situation besonders in die Augen springen ließ.

Im Himmel soll mehr Freude sein über einen Bekehrten als über neunundneunzig Gerechte. In dem Himmel der Ästhetik, in dem der Wiener Kritiker Ludwig Speidel Hauptheiliger ist, muß daher die Freude groß sein über die Bekehrung des einstigen Hauptketzers Hermann Bahr. «Diese Sammlung von Rezensionen, die ich, von 1892 bis 1898, erst in der ‹Deutschen Zeitung›, dann in der ‹Zeit› über Wiener Theater geschrieben habe, soll zeigen, wie ich von unsicheren, aber desto heftigeren Forderungen einer recht vagen Schönheit nach und nach doch zu einer reinen Ansicht der dramatischen Kunst gekommen bin und das Theater, was denn sein Wesen ist, erkannt habe. Dies verdanke ich Ihnen allein. Durch Ihre Worte ist mir der Sinn aufgegangen, von Ihnen habe ich gelernt, was das Drama soll, durch Ihre großen Forderungen bin ich von den Launen frei geworden. Und Sie haben mich auch gelehrt, was unser, der Kritik, dieser ‹scharfen Magd der Produktion›, wie Sie sie geheißen haben, Amt ist: den Schaffenden zu helfen. Darum habe ich Sie gebeten, mein Buch mit Ihrem Namen schmücken zu dürfen.» So leitet Hermann Bahr sein neuestes Buch «Wiener Theater (1892–1898)» ein. Ludwig Speidel ist der Vertreter einer durchaus veralteten ästhetischen Auffassung. Den Forderungen, die uns die moderne Weltanschauung in den Sinn legt, steht er ganz fremd gegenüber. Veteran der Gedanken, die in der Zeit Gustav Freytags tonangebend waren, ist er. Kritiken, wie er sie heute schreibt, könnten auch um die Mitte unseres Jahrhunderts geschrieben worden sein. Seiner Ideenrichtung schwebt eine Kunst vor, die einem abstrakten Schönheitsideale nachjagt. Friedrich Theodor Vischer hat in seiner Ästhetik, die er später selbst desavouiert hat, sich zu diesem Ideale bekannt. Speidel hat von seinem Gesichtspunkte aus alle neueren Kunstrichtungen zunächst immer verdammt. Er ist stets zurückgewichen, wenn die Zeit für diese Kunstrichtungen Partei genommen hat. Wie hat er Gerhart Hauptmann erst behandelt? Wie behandelt er ihn jetzt? Man braucht nur die Rezension zu lesen, die er bei Gelegenheit der Erstaufführung im Wiener Burgtheater über die «Einsamen

Menschen» geschrieben hat. Hermann Bahr hat seine Jugendbildung ganz aus der modernen Richtung geholt. Es gab eine Zeit, in der er der Kritiker der «Moderne» par excellence war. Und jetzt hat er sich zu den Anschauungen des ästhetischen Konservatismus bekehrt. Es gibt dafür nur *eine* Erklärung: Bahr hat niemals aus dem innersten Grund seiner Seele heraus die «Moderne» vertreten. Er hat sich ihre Schlagwörter angeeignet und mit ihnen gewirtschaftet. Er hatte immer eine starke Neigung und auch Begabung, dafür nette glatte Formeln zu finden, was die moderne Kunst will. Aus dem Wesen seines Innern kamen diese Formeln nicht. Ein dialektisches Spiel hat er getrieben. Deshalb wird ihm auch die Bekehrung leicht. Sein Entwickelungsgang ist kein natürlicher. Als er jung war, hat er die Ästhetik der Vischer und Speidel nicht verstanden. Aber er hat sie bekämpft. Andere gingen gerade von dieser Ästhetik aus. Sie haben sich auf Grund dieser Ästhetik mit den berechtigten Grundsätzen der Kunst auseinandergesetzt. Aus der Einseitigkeit dieser Grundsätze heraus haben sie zunächst die Aufgaben der neuen Kunst nicht verstanden. Heute verstehen sie ihre Forderungen. Sie beurteilen das Neue nach dem Maßstabe, den ihnen die gute alte Ästhetik geliefert und den sie entsprechend fortgebildet haben. Dadurch sind sie zu einem gerechten Urteile gekommen. Sie können sich nicht zu Speidel bekehren. Denn die Arbeit ihres Lebens ist, über Speidel hinaus, zu einer modernen Ästhetik zu kommen. Wenn sie über die «Moderne» urteilen, so hat ihr Urteil das Element der alten Ästhetik in sich, das berechtigt war.

Hermann Bahrs Ästhetik hatte dieses Element nie in sich. Und seine neue Ästhetik wird wohl nicht weniger oberflächlich sein als seine alte. Sie erscheint weniger als Fortentwickelung denn als Bankerott. Er wird nunmehr in nette glatte Formeln bringen, was Speidels Ansicht ist, wie er früher in nette glatte Formeln gebracht hat, was Ibsens Meinung ist.

DAS DEUTSCHE DRAMA
DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

Dr. Siegismund Friedmann, Professor an der R. Academia Scientifico-Letteraria in Mailand, hat sich die Aufgabe gestellt, die Geschichte des deutschen Dramas nach Schiller darzustellen. Die von Ludwig Weber besorgte Übersetzung seines Buches ist soeben erschienen (Erster Band. Leizpig 1900). Wir haben es mit einer literarischen Erscheinung zu tun, die in der Anlage und Durchführung ihrer Aufgaben als eine bemerkenswerte Leistung bezeichnet werden darf. Wer eines Führers bedarf, um sich in der deutschen dramatischen Literatur nach Schiller und Goethe zu orientieren, kann in diesem Buche einen zuverlässigen und im höchsten Maße anregenden finden. Aber auch wer bereits ein ausgereiftes selbständiges Urteil besitzt, wird sich mit Interesse in Friedmanns Auseinandersetzungen vertiefen. Ein Mann von energischer, feiner künstlerischer Empfindung spricht zu uns. Von einer hohen Warte herab werden die Dramatiker: Heinrich von Kleist, Christian Dietrich Grabbe, Christian Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Franz Grillparzer geschildert. Friedmann ist es vortrefflich gelungen, die literarischen Porträts dieser Persönlichkeiten in individualisierender Charakteristik herauszuarbeiten. Er hat die Gabe, auf die Eigenart des einzelnen Geistes einzugehen und ein geschlossenes Bild von ihm zu gewinnen, ohne in die Unart vieler moderner Charakteristiker zu verfallen, welche die Persönlichkeit durch allerlei Nebensächliches ihres bürgerlichen Daseins zu kennzeichnen suchen. Einen ästhetischen Kritiker und einen geschichtlichen Betrachter lernen wir kennen. Der eine beeinträchtigt den andern nicht. Eine gründliche Kenntnis der deutschen literaturgeschichtlichen Leistungen verleiht dem Buche eine außerordentliche Gediegenheit. Und es wirkt besonders wohltuend, daß der Autor nicht ein zopfiger Gelehrter ist, sondern ein freier, weltmännischer Beobachter. Eine gerechte Würdigung einer solchen Arbeit kann nur derjenige üben, der zu beurteilen vermag, welche Fülle von Studien vorangehen müssen, um zu solcher Freiheit des Urteiles zu gelangen. Was den Fehler so vieler

literarhistorischer Bücher bildet, daß uns ihre Verfasser mit einer Masse von unverarbeitetem Stoffe überschütten, das ist hier ganz vermieden. Friedmann gibt die Ergebnisse, ohne uns durch Vorführung der Studien abzustoßen.

Der Verfasser findet überall die springenden Punkte, um uns in die Seele der Persönlichkeiten zu führen, die er schildert. Charakteristiken wie diejenige von Kleists «Penthesilea» oder Hebbels «Gyges und sein Ring» sind Meisterstücke. Die an der Grenze zwischen pathologischer Exzentrizität und philosophischer Tiefe wie über einem Abgrunde schwebende Gestalt Kleists, die herbe Psychologenkunst Hebbels, der grüblerische Genius Otto Ludwigs, die von einer gewissen Philistrosität nicht freie Klassizität Grillparzers: sie kommen alle zur vollen Geltung und anschaulichen Darstellung.

Rühmend hervorheben möchte ich, daß Friedmann ein echtes Gefühl dafür hat, wieviel von einer genialischen Persönlichkeit der Zeit angehört und wieviel nur aus dem Grunde ihrer Individualität herausgeholt werden muß. In dieser Beziehung wird ja gerade von Literarhistorikern besonders viel gesündigt. Die einen stellen nur «Strömungen» dar und lassen die Persönlichkeiten innerhalb dieser Strömungen wie Marionettenfiguren erscheinen, die von den Fäden des Zeitgeistes gezogen werden, die andern übersehen das, was eine Persönlichkeit ihrer Zeit verdankt, mehr oder minder ganz. Keine literarhistorische Methode kann davor bewahren, in den einen oder den andern Fehler zu fallen. Einzig und allein ein richtiges Taktgefühl kann den Ausschlag darüber geben, was in einem Geiste originell, individuell, und was nur ein Ergebnis der Zeit ist, in der er gelebt hat. Und man muß gerade Friedmann das Zeugnis ausstellen, daß er diesen Takt besitzt. Er läßt sich in seiner Beurteilung nicht durch eine von vornherein feststehende Methode beeinträchtigen. Seine Methode ist in jedem einzelnen Falle ein Ergebnis der Sache.

Kleist hat in den beiden Gestalten Penthesilea und Käthchen von Heilbronn die beiden Pole der Weiblichkeit dargestellt. Das Weib «so mächtig im Aufopfern, in der Hingebung wie der Mann in der Tat und im Vollbringen, personifizierte er in seinem Käth-

chen von Heilbronn». In der Penthesilea ergibt sich gleichsam als Moral: «die Erklärung und die Verdammung jenes unmenschlichen, fabelhaften Staates, in welchem die Frauen die Männer aus ihrer Gemeinschaft ausgestoßen haben, es ist die Verdammung der Frau, welche die – nach den Ideen Rousseaus und Kleists – sehr engen Grenzen durchbrechen will, die ihr von der Natur angewiesen sind». Nun deutet Friedmann taktvoll auf den philosophischen Ursprung dieser Entgegensetzung hin, einerseits ohne Kleists Individualität dadurch zu verwischen, andererseits ohne die Inhaltsfülle der individualisierten dichterischen Gestalten in abstrakte Schemen aufzulösen. «Das Gegenteil eines solchen Charakters, Penthesilea, die er selbst als ‹negativen Pol dem positiven Pol Käthchen› gegenüber bezeichnete – nach der dunklen Philosophie seines Freundes Müller, der gerade zu dieser Zeit (1808) das System des Gegensatzes aufstellte – mußte untergehen, denn sie stand nicht nur außerhalb der Natur, sondern auch jenseits der inneren Moral der Dinge.»

Mit schlagenden, kurzen Bemerkungen weiß Friedmann über geschichtliche Erscheinungen Licht zu breiten. Bei Besprechung der schrecklichen Erschütterung, die die Aussicht auf den nahen Tod in dem Prinzen von Homburg hervorruft, sagt er zum Beispiel: «Es handelt sich hier um eine Reaktion aus der physischen Seite, denn gleich darauf überwiegen wieder die edlen Momente seiner Natur über die rebellischen Sinnesregungen, und der Prinz zeigt sich in seiner ganzen sittlichen Kraft, in dem Glanze seiner Großmut. Durch diese augenblickliche physische Schwäche lehrt uns der Dichter, die Selbstopferung besser zu schätzen, die der Held nachher vollbringen wird, und ihn noch mehr zu bewundern in seiner stolzen und moralischen Größe. Er hat ihm die Marmorkälte genommen, welche die Helden des Theaters seit dem klassischen Altertum besaßen.» Hier ist gleich gut ein Charakter geschildert wie eine künstlerische Erscheinung. Um den Horizont Friedmanns zu kennzeichnen, dessen Weite sein Buch zu einem interessanten macht, möchte ich noch den Satz anführen, durch den er Kleist seine Stellung in der Weltliteratur anweist: «Durch das Individuell-Psychologische unterscheiden sich die Personen

Kleists von den typischen Idealfiguren der klassischen Schule. Dieses empfanden die Zeitgenossen, und sie fühlten sich eben dadurch von seinen Werken abgestoßen, so daß sie ihnen den verdienten Beifall nie spendeten. Wir aber, die wir immer mehr mit der von ihm eingeschlagenen künstlerischen Richtung vertraut werden durch die Werke Ibsens, Björnsons und überhaupt des heutigen Theaters, wir können ihnen, gerade dieser ihrer neuen Richtung wegen, unsere Bewunderung nicht vorenthalten.»

«LOS VON HAUPTMANN»

Die Schrift, die Hans Landsberg unter obigem Titel (Berlin 1900) geschrieben hat, kann ich weniger als Einzelleistung denn als Zeitsymptom interessant finden. Sie ist der Ausdruck der Stimmung derjenigen Mitglieder der jüngeren Generation, die sich ein künstlerisches Urteil aus den ästhetischen Traditionen heraus gebildet hat, wie sie aus unserer klassischen Kunstepoche auf uns gekommen sind, und die mit etwas abstrakt-akademischem Sinne an unsere Gegenwartskunst herantreten. Der Einblick in diese ästhetischen Traditionen behütet sie vor der Überschätzung dieser Gegenwartskunst, in die notwendig alle die verfallen müssen, welche ihre ästhetische Bildung ganz und gar den letzten anderthalb Jahrzehnten verdanken.

Um aber die Urteile mit Recht fällen zu dürfen, die Hans Landsberg fällt, bedarf es größerer Perspektiven, als ihm eigen sind. Demjenigen, der sich in die ästhetischen Anschauungen wirklich eingelebt hat, die der Verfasser der Broschüre in Anspruch nehmen will, findet bei ihm diese Anschauungen zu sehr ins Triviale versetzt. Landsberg kommt mit dem, was er über die wahre Kunst sagt, nicht über das hinaus, was der biedere Carrière in seiner «Ästhetik» vorgebracht hat. Ich will ihm nicht unrecht tun. Deshalb betone ich von vonherein, daß ich auch manches Gute in dem kleinen Büchlein finde. Obenan steht unter diesem Guten eine treffliche Charakteristik von Hauptmanns «Biberpelz».

Wer aber das über Hauptmann zu sagen berechtigt sein will, wessen sich Landsberg unterfängt, der müßte sich in die klassische Weltanschauung bis zu einem Grade vertieft haben, daß es ihm unmöglich ist, Sätze hinzuschreiben, wie den: «Ich kenne die Scheu, die alle ‹vernünftigen Leute› vor ‹Symbolik› und ‹Mystik› empfinden. Nur der versteht die Realität dieser Begriffe, der ein großes Kunstwerk einmal in seiner ganzen Tiefe erfaßt oder auch nur geahnt hat. Eine Statue Michelangelos, eine Symphonie Beethovens, ein Gedicht Goethes, sie alle sind Symbole, individuelle Verkörperungen des Alls, sie alle sind mystisch, weil sie aus unergründlichen Tiefen aufsteigen. Selbst wenn man für derartige konkrete Gebilde nach abstrakten Formeln sucht – «Faust» etwa als die Tragödie des titanischen Strebens, «Macbeth» als das Drama des Ehrgeizes begreift – kann man den symbolisch-mystischen Gehalt dieser Werke dennoch in keiner Weise erschöpfen.» Viel schlimmer als die Scheu der «vernünftigen Leute» vor «Symbolik» und «Mystik» ist nämlich das unklare Spielen und Sympathisieren mit diesen Begriffen, wie es sich bei Hans Landsberg findet. Ich will nicht den bornierten Verstandesmenschen das Wort reden, die in ein paar banalen Redensarten den Inhalt eines großen Kunstwerkes ideell erschöpfen wollen. Aber es gibt keine «unergründlichen Tiefen», die nicht mit dem Licht der Vernunft zu erleuchten wären. Das Denken, wenn es nur die Fähigkeit hat, tief genug hinunterzusteigen in das Wesen der Dinge, wird den wahrhaften Gehalt der großen Kunstwerke immer heraufziehen können. Es wird dann allerdings nicht triviale abstrakte Formeln nach dem Muster der Landsbergschen über «Faust» und «Macbeth» zum besten geben, aber es wird Klarheit und ideelle Helle über Gebiete werfen, die «Symbolik» und «Mystik» so gerne mit dunklen Begriffen verhüllen möchten.

Weil Hans Landsberg die Perspektive nicht hat, die eine wahrhaft vernunftgemäße Ansicht des Weltenlaufes gibt, weil er Tiefe mit mystischer Unklarheit und Vernünftigkeit mit der borniert verständigen Ansicht verwechselt, die «alles versteht und erklärt, vorzüglich das Unerklärliche», deshalb kann er Sätze hinschreiben wie den: «Allerdings zeigt sich hier (in den ‹Webern›)

gegenüber der älteren Shakespeareschen Behandlung des Volkes als kompakte Masse ein ungeheurer Fortschritt zur Individualisierung der Menge. Es werden aber eigentlich nur Individuen dargestellt. Sie sind in keiner Weise typisch, sie gehen nicht auf in der höheren Einheit des Webers überhaupt.» Landsberg verwechselt den Typus mit der Schablone. Den vollendeten Typus kann man nur darstellen, wenn man das vollendete Individuum, nicht eine abstrakte Gattungsidee charakterisiert. Der «Weber überhaupt» ist ein unmöglicher Begriff.

«Die große geistige Grundströmung, die wir in dem Chaos von Meinungen und Richtungen, die unsere Zeit erfüllen, zu erkennen glauben, charakterisiert sich etwa in folgender Weise: Auf die Alleinherrschaft der Naturwissenschaften folgt das Bestreben, die Welt künstlerisch zu begreifen. Wir fühlen, daß wir hier ein Mittel haben, Rätsel zu lösen, welchen die Wissenschaft ratlos gegenübersteht.» Dies meint Hans Landsberg. Aber er versteht nicht, wie eine Weltanschauung zustande kommt. Er begreift nur die kleine Wissenschaftlichkeit, die mit ihren abstrakten Begriffen, mit ihren ideellen Hülsen, die sie um die Dinge legt, gar nichts zu tun hat mit Weltanschauung. Nur aus der Naturwissenschaft heraus kann eine moderne Weltanschauung erstehen. Eine solche muß heute zu den Ergebnissen der Naturerkenntnis in gleichem Verhältnisse stehen, wie alle alten Weltanschauungen zu Religion und Theologie gestanden haben. Scheinbar moderne Weltanschauungen, die sich unabhängig von der Naturwissenschaft bilden, fallen sämtlich in die alten religiösen und theologischen Vorstellungen wieder zurück.

Wir haben wenige Persönlichkeiten mit der inneren Kraft, die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse der Gegenwart zu einer Weltanschauung zu erweitern. Die Macht alter religiöser Empfindungen ist in unseren Menschen noch zu groß. Sie können die naturwissenschaftliche Erkenntnis nicht zur Weltanschauung ausgestalten, deshalb möchten sie sich einreden, daß diese sich zu einer solchen nicht gestalten läßt.

Man darf nun allerdings Gerhart Hauptmann nicht als den dichterischen Repräsentanten der naturwissenschaftlichen Weltanschau-

ung hinstellen, aber man sollte doch nicht verkennen, daß innerhalb der deutschen Dichtung er die stärksten Ansätze zu einer solchen Weltanschauung gemacht hat. Man sollte nicht wünschen, daß diese Ansätze durch eine «neu-romantische Kunst» abgelöst werden, wie sie Hans Landsberg charakterisiert, sondern man sollte wollen, daß in der Richtung, die Hauptmann bis zum «Florian Geyer» eingeschlagen hat, fortgegangen werde bis zur Höhe. Erst mit der «Versunkenen Glocke» beginnt Hauptmanns bedenkliche Rückwärtsbewegung. Erst mit ihr hat er gezeigt, daß für ihn ein Weiterschreiten auf dem begonnenen Pfade nicht möglich ist. Er ist damit sich und auch der Zeit untreu geworden.

Manche kluge Bemerkung des Landsbergschen Büchleins läßt mich glauben, daß sein Verfasser nach gar nicht langer Zeit in einem Punkte seiner Entwickelung angelangt sein wird, in dem er es bedauern wird, mit einer Miniaturperspektive Hauptmann angefallen zu haben. Er wird vielleicht auch später noch manches gegen Hauptmann vorzubringen haben, aber er wird dann – reifer geworden – einsehen, wie tief dieser Dramatiker im Geistesleben vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts wurzelt, und wie dagegen die kritischen Mixturen seines gegenwärtigen Beurteilers Hans Landsberg im Leben wenig wurzelnde, für dasselbe höchst überflüssige Präparate eines germanistischen Seminars sind.

Es ist höchst merkwürdig, welche drei Geister sich Hans Landsberg heraussucht, um die geistige Signatur der Gegenwart zu charakterisieren. «Nietzsche, Ibsen, Böcklin, so heißt das Dreigestirn. In ihnen spiegelt sich die Geistesströmung der Gegenwart am klarsten wider. Es waltet nach einem Ausspruche Robert Schumanns in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Nietzsche, Ibsen, Böcklin scheinen mir den Zeitgeist, der freilich für die meisten noch Zukunftsgeist ist, am besten zu verkörpern.»

Fürs erste: Nietzsche hat mit dem Zeitgeist nichts zu tun. Er ist ein ganz Einsamer, Isolierter, der die denkbar individuellsten Wege gegangen ist, und dessen geistige Pysiognomie nur aus seiner Isolierung zu verstehen ist. Daß heute eine große Anhängerschaft hinter ihm herläuft, beruht lediglich auf seinem unglücklichen Schicksal und darauf, daß seine Anschauungen sich in blen-

dende Schlagworte für gedankenhungrige Schriftsteller und Journalisten umsetzen lassen. – Auch Böcklin stellt im Grunde einen solch Einsamen, mit dem Zeitgeist wenig Zusammenhängenden dar. Zur Kennzeichnung dieses «Zeitgeistes» ist von den drei angeführten wohl nur Ibsen zu gebrauchen. Bei einer größeren Perspektive als der Landsbergschen würde man aber die Verwandtschaft Hauptmanns mit Ibsen viel schärfer hervorheben müssen.

Mir scheint – um es noch einmal hervorzuheben – Hauptmanns Dramatik viel tiefer mit dem Zeitgeist verwandt zu sein als Hans Landsbergs Deutung dieses Zeitgeistes.

THEATER-KRITIKEN

BESPRECHUNGEN DRAMATISCHER WERKE

«GYGES UND SEIN RING»

Eine Tragödie von Friedrich Hebbel

Aufführung im Burgtheater, Wien

Endlich, nach einer an Mißgriffen beispiellos reichen Periode, brachte uns am Ostermontag das Burgtheater ein Bühnenereignis allerersten Ranges. Eine Reihe von Verehrern der Muse Hebbels haben sich in der Absicht zusammengefunden, eine künstlerisch ausgeführte Gedenktafel am Sterbehause des großen Dichters anzubringen. Dieselbe ist bereits von dem begabten Künstler Seebeck fertiggestellt und soll demnächst ihrer Bestimmung zugeführt werden. Den Bestrebungen dieser Männer ist es nun auch zuzuschreiben, wenn wir durch eines der bedeutendsten Stücke Hebbels erfreut wurden. Ein Teil des Reinerträgnisses soll nämlich zur Deckung der Kosten des Denkmals verwendet werden.

Mit der erwähnten Aufführung ist, wie wir glauben, «Gyges und sein Ring» für die Bühne auf immer erobert worden. Niemand konnte sich dem großen Zuge verschließen, der durch das Stück geht. Der Erfolg war ein durchschlagender. Allerdings dürfen wir nicht vergessen, daß die Vorstellung vor einem außerordentlich gewählten Publikum stattfand. Das gewöhnliche Stammsitz-Publikum, das erst jüngst durch die so freundliche Aufnahme der «Wilddiebe» seine vollständige Geschmack- und Urteilslosigkeit bewiesen hat, war nicht da. Nun, wir werden ja sehen, wie es dem Stücke bei der zweiten Aufführung, wo man wieder auf die bekannten Inhaber ihrer privilegierten Sitze stoßen wird, ergeht.

Die Fabel des Stückes ist die denkbar einfachste. Kandaules, der König von Lydien, ist mit Rhodope, der morgenländischen Königstochter, vermählt, die vom Lande ihrer Väter mit der Ansicht kommt, daß das Weib für immer entehrt ist, wenn sie außer von ihrem rechtmäßigen Gemahl noch von einem anderen Manne gesehen wird. Rhodope hat diesen ihren Begriff von Schamhaftigkeit in der peinlichsten Weise zur Richtschnur ihres Lebens gemacht. «Ihr Schleier ist ein Teil von ihrem Selbst.»

Niemand sieht sie ohne diesen. Rhodope ist aber ein Weib von höchster Schönheit, und Kandaules will diese Schönheit nicht nur besitzen, er will auch, daß er einen Zeugen von diesem seinem Besitze habe. Nun lebt an seinem Hofe der Grieche Gyges, der einst einen Ring gefunden hat, den man am Finger nur entsprechend zu drehen braucht, um durch ihn unsichtbar zu werden. Diesen Ring hat Gyges seinem Könige geschenkt. Der letztere verleitet nun seinen Diener, den Ring für eine Nacht zu benutzen, um in das königliche Schlafgemach einzudringen und so sich durch den Augenschein von der Schönheit Rhodopens zu überzeugen. Das geschieht. Aber Rhodope merkt den Frevel. Und nun entstehen dramatische Konflikte, wie sie eben nur von einem bedeutenden Dichter gesponnen werden können. Gyges hat in der verhängnisvollen Stunde einen Diamant von dem Halse der Königin genommen. Diesen übergibt er dem Könige. Rhodope, die von der Existenz des Ringes Kenntnis hat, verfällt bald auf den Gedanken, Gyges könne das Verbrechen begangen haben. Sie beruhigt sich ein wenig, da sie sieht, ihr Gemahl selbst besitze den Diamanten, und nun glaubt, daß ihr wenigstens dieser nicht von unberufener Hand genommen worden ist. Die dramatische Steigerung, wie Rhodope nun Schritt für Schritt den wahren Sachverhalt, die Schuld ihres eigenen Gemahls, erfährt, ferner die psychologisch feine Schilderung des Seelenkampfes in Gyges, machen einen gewaltigen Eindruck. Für das entehrte Weib bleibt nur eines übrig: Gyges, der sie gesehen hat, muß ihr Gatte werden; Kandaules, der den Frevel veranlaßt, muß von Gyges Hand fallen. Dies fordert Rhodope von dem letzteren. Und so geschieht es. Der König fällt im Zweikampfe gegen Gyges, Rhodope aber tötet sich, nachdem sie sich noch, wie es ihre Ehre fordert, mit Gyges vermählt hat, selbst. Der letztere wird von den Lydiern zum König ausgerufen. Der Ausgang ist bedeutsam und tief; durch die Vermählung mit Gyges hat Rhodope den Tugendbegriffen ihres Volkes Genüge getan, denn sie ist nur von ihrem Gemahle gesehen worden; durch ihren Tod sühnt sie das wegen dieser Genugtuung notwendig durch sie veranlaßte Unrecht der Ermordung ihres ersten Gatten.

Hebbel verstand es, aus der bei Herodot mitgeteilten, ziemlich unbedeutenden Fabel das großartige Drama der verletzten Schamhaftigkeit des Weibes zu machen. Alles, was dasselbe bringt, fließt aus diesem Grundzuge. Und darinnen zeigt sich der wahre Dichter: Es ist kein Satz, ja kein Wort zu viel; man sieht bei allem, daß es so sein muß.

Die Darstellung war im ganzen eine gute. Robert spielte den Gyges seelenvoll und leidenschaftlich; bis auf einige Stellen, in denen er sich überschrie, müssen wir seine Auffassung durchaus als zutreffend ansehen. Krastel spricht, wenn er in Rollen auftritt, zu denen ein großer, bedeutender Zug gehört, eigentlich nicht sehr gut. Das künstliche Pathos, das nur zu oft zu einem unnatürlichen Singen wird, befremdet. Sein Kandaules ist aber bis auf diesen Fehler eine bedeutende Leistung. Die Rhodope des Fräulein Barescu ist nicht gerade vollendet, aber sie hat Stellen, in denen sie die rechten Töne findet und hinreißt. Sie sollte nur die Nachahmung der Wolter weniger durchblicken lassen. Wenn es ihr noch gelingt, namentlich im dritten und vierten Akte gewaltiger, großartiger aufzutreten, dann wird man dieser Rolle die Zustimmung jedenfalls nicht versagen können. Fräulein Formes spielte die Lesbia, eine kleine Rolle, die ihr aber wieder Gelegenheit genug gab, ihre vollständige Talentlosigkeit glänzen zu lassen.

ÜBER LUDWIG GANGHOFERS «HOCHZEIT VON VALENI»

Von Adam Müller-Guttenbrunn

«Ganghofer, ein liebenswürdiges Talent, das bisher als Dramatiker nur auf volkstümlichen Wegen gewandelt, beredete ihn zu einer gemeinschaftlichen Dramatisierung des Romanes, und so entstand das heutige Stück.» ... «Wir haben ein ebenso talentvolles als abscheuliches und rohes Stück erhalten.» ... «Trotz alledem steckt viel Gutes in dem Werke, und wir werden uns

wohl noch mit ihm zu beschäftigen haben.» Daß A. Müller-Guttenbrunn eines der elendesten Machwerke talentvoll nennt und davon sagt, es stecke viel Gutes darinnen, trotzdem er, wie seine übrige Kritik zeigt, die Schwächen des Stückes kennt, hat uns aber weniger gegen ihn gestimmt als der Umstand, daß er die Aufführung eine tapfere Leistung des Volkstheaters nennt. Als Kritiker muß er wissen, daß es eher gegen die Darsteller als für sie spricht, wenn sie in einem so schlechten Stücke gut spielen, während sie jedes bessere Stück durch die Aufführung verderben. Alles in allem: wenn Müller-Guttenbrunn tadeln will, dann tut er es anders.

«DIE MAKKABÄER» VON OTTO LUDWIG

Mit Rücksicht auf unsere Burgtheaterkunst

Aufführung im Burgtheater, Wien

So erfreulich es im allgemeinen auch ist, wenn sich die Leitung unseres Burgtheaters ab und zu erinnert, daß ein Kunstinstitut ersten Ranges die Pflicht hat, dem deutschen Volke die Werke seiner größten Dichter vorzuführen: zur Wiederaufführung der «Makkabäer» können wir sie nicht beglückwünschen. Wir verkennen zwar nicht, daß wir es hier mit der Schöpfung eines wahren und echten Dichters zu tun haben, wir wissen, daß sich überall Spuren eines ungeheuren Talentes zeigen: als Drama aber sind die «Makkabäer» schwach, und auf der Bühne tun sie keine rechte Wirkung. Es ist charakteristisch für die Eigenart Otto Ludwigs, daß er einen Stoff zu einem Drama verarbeiten wollte, der zu diesem Zwecke nicht ungünstiger sein könnte. Die geistige Richtung des Judentums ist einer eigentlichen Tragik unzugänglich. Der religiös angelegte Jude hat keine Ideen und Ideale. Er lebt einem Gotte, der ihm ein unlebendiges, gedankenloses Abstraktum bleibt. Für die wirkliche Welt der unmittelbaren Gegenwart, aus der die tragischen Konflikte und Handlungen entspringen, fehlt dem

Juden alles Verständnis. Daher konnte Otto Ludwig bei aller meisterhaften Charakteristik, die wir ja an seinen «Makkabäern» bewundern müssen, doch keine einzige Gestalt zu einer wahrhaft hinreißenden Tragik vertiefen. Noch weniger war es ihm gegönnt, eine dramatische Entwickelung und Handlung darzustellen. Diese sind nur möglich, wo die geistige Natur, die Ideenwelt unmittelbar eingreifen in die Wirklichkeit, wo der Mensch auch liebt, wonach er strebt, wo er mit Leidenschaft dem ergeben ist, was er als das Höchste erkennt und verehrt. Der Jude kämpft für einen Gott, den er nicht kennt, den er nicht liebt. Er handelt nicht; er gehorcht sklavisch. Das dem unbekannten Jehova zugewandte und der Wirklichkeit fremde Leben läßt daher auch das Interesse für die letztere ersterben. Und so fehlt es an dem Reichtum des Lebens, den das Drama braucht. Jedes dramatische Motiv ist bald abgenützt, denn es verliert die Bedeutung, wenn es seine Aufgabe, Jehova zu verherrlichen, erfüllt hat: es muß durch ein neues ersetzt werden. Damit hört aber alle organische Entwickelung auf. Ein einförmiger, nicht einheitlicher Grundgedanke beherrscht das Ganze, daneben erscheinen die realen Vorkommnisse willkürlich, ohne inneren Zusammenhang. So erging es Otto Ludwig mit seinen «Makkabäern». Die Handlung ist zerfahren, willkürlich, ohne inneren organischen Bau. Immer wieder müssen neue Motive herbeigeschafft werden, um die ins Stocken gekommene Entwickelung weiterzuführen. Wir sehen erst, wie Lea, das Weib des jüdischen Priesters Mattathias, in unersättlichem Ehrgeiz den Dienst Jehovas in die Hände ihrer Nachkommenschaft bringen will und wie dieses Streben sie ganz beherrscht. Von ihren sieben Söhnen ist Judah eine Art Heldennatur, die ihr ganzes Sein dafür einsetzt, den Glanz des Gottesnamens gegen die Syrier zu retten, welche die Juden bedrängen und zum Heidentum zwingen wollen. Eleazar, sein Bruder, der besondere Liebling seiner Mutter, ist ein ehrgeiziger Streber, der zu den Syriern übergeht, um durch sie zu Ansehen und Macht zu kommen. Damit scheint ein tragischer Konflikt gegeben zu sein. Da er aber nicht ausreicht, muß der Dichter später ein ganz neues Moment in die Handlung eintreten lassen. Judah, der erfolgreich gegen die Feinde kämpft

und der als der Vorkämpfer des jüdischen Geistes erscheint, tritt der fanatische Jojakim gegenüber, der nur den entgeistigten Buchstaben kennt und des ersteren Kreise dadurch stört, daß er die Juden abhält, am Sabbath zu kämpfen. Alles, was erreicht worden ist, wird wieder in Frage gestellt. Wieder hätten wir den Ansatz zu einer dramatischen Verwickelung: aber wieder erweist er sich zu schwach, um zu einem Ausgange zu führen. Es muß erst eine den Makkabäern feindliche Partei erstehen, die die Juden an die Syrier verrät und, um Glauben bei dem Syrerkönig zu erwecken, der Lea die Kinder entreißt, um sie den Feinden auszuliefern. Nach vielen erlittenen Mühsalen erscheint Lea vor dem König Antiochus, um die Freiheit ihrer Kinder zu erflehen. Der König stellt ihr frei, dieselben entweder den Glauben der Väter abschwören zu lassen oder sie dem Flammentode zu übergeben. Nach erschütternden Seelenkämpfen entschließt sich die Mutter zu dem letzteren. So beginnt die Handlung eigentlich dreimal, und immer verlieren wir alles Interesse an dem sich von früher fortspinnenden Faden. Daneben könnte man noch eine ganze Reihe von Schwächen des Stückes anführen. Mattathias' durch einen ganzen Akt sich fortschleppendes Sterben erscheint langweilig, das Erscheinen des Römers Aemilius Barbus an den Haaren herbeigezogen, die Szene zwischen Judah und seinem Weibe im vierten Akt, wo er sie als «Röslein von Saron» anredet, sogar geschmacklos.

Wenn nun auch das Stück schwach genug als Drama ist, so sind die einzelnen Gestalten zuweilen meisterhaft gezeichnet und bieten den Darstellern gar wohl Gelegenheit, ihr Können und namentlich ihre künstlerische Auffassung zu zeigen. Wir wollen nicht versäumen, die beteiligten Künstler daraufhin anzusehen. Vor allem gebührt die Ehre des Abends Frau Wolter. Ihre Lea ist ein Meisterstück; und was uns an dem Stücke fesselte, war zum großen Teile das Interesse an dem Spiele dieser Künstlerin. Frau Wolter hat in ihrem ganzen Wesen, in Gestalt, Stimme, Sprechweise, ja in jeder Gebärde etwas von idealisierender Schauspielkunst. Sie wirkt gewaltig auf jeden, der Geschmack hat, und würde es auch, wenn sie dergleichen naturalistische Liebhabereien,

wie die mit dem Trinken zur Stärkung, bevor sie vor Antiochus tritt, unterließe. Sie erinnerte uns dabei an ihre Koketterien im Götz, die ihr so edles Spiel auch nicht erhöhen. Wenn die Lea auch nicht so ausgearbeitet erscheint wie die Stuart oder die Orsina, so müssen wir sie doch zu dem Besten zählen, was wir je am Burgtheater gesehen haben. Die Szene, wo sie von der feindlichen Partei an einen Baum gebunden wird, damit sie ihren Kindern nicht folgt, und die vor Antiochus sind in jeder Beziehung herrlich.

Bezüglich Roberts als Judah können wir in den Chorus der Wiener Kritiker nicht einstimmen. Es ist uns immer unbegreiflich erschienen, was Speidel und die ihm nachsprechenden Kritiker an diesem Schauspieler finden. Das verstandesmäßige Durcharbeiten der Rollen, das es doch nicht zu mehr denn zu einer manierierten Darstellung bringt, der aller Stil fehlt, kann uns nie interessieren. So haben wir auch von seinem Judah gar keinen Eindruck bekommen. Seine Wirkung suchte er durch eine besondere Entfaltung der Stimmittel, die erst recht ausblieb, da ihm doch zuletzt die Kraft fehlt. Der Eleazar des Herrn Wagner war ohne Verständnis gespielt. Man konnte nirgends finden, daß er von Otto Ludwigs tiefem Geiste berührt wurde. Der Umschwung am Schlusse, wo er in sich geht und doch mit den Brüdern den Tod sucht, war ohne die hier notwendige psychologische Vertiefung der Darstellung. Der Jojakim Schreiners gefiel uns nicht übel, wie wir überhaupt finden, daß dieser Darsteller zu wenig Berücksichtigung bei der Kritik findet. Devrient ist der Rolle des Antiochus nicht ganz gewachsen. Baumeister war diesmal herzlich unbedeutend als Aemilius Barbus. Wir haben diesen genialen Schauspieler noch nie so schlecht gesehen. Es war geradezu unbegreiflich.

Zum Schlusse müssen wir einige sich uns aufdrängende Fragen aussprechen: warum spielte den Judah nicht Herr Krastel, der wie keiner seiner Kollegen für diese Rolle geeignet erscheint? Warum übertrug man den Eleazar nicht Herrn Reimers? Warum mußte die Aufstellung des Götzenbildes am Ende des zweiten Aktes durch die Inszenierung zur lächerlichen Karikatur werden?

DAS WETTERLEUCHTEN EINER NEUEN ZEIT

Zur Aufführung von Gunnar Heibergs «König Midas»

im Deutschen Volkstheater, Wien

Was wir nach den Erfahrungen, die wir mit dem Deutschen Volkstheater im ersten Halbjahre seines Bestandes machen konnten, durchaus nicht zu hoffen wagten, es ist nun doch eingetreten. Wir verdanken diesem Institute ein Theaterereignis, wie wir es in Wien seit langem nicht erlebt haben. Am 22. April wurde zum ersten Male «König Midas» von Gunnar Heiberg aufgeführt. Welchem Einflusse wir das zu danken haben, ist uns unbekannt, aber es wäre immerhin interessant, es zu erfahren. Denn bei dem grenzenlosen Unverstand, mit dem die Wiener Kritik dieses «Schauspiel» aufgenommen hat, bei der geradezu rührenden Ahnungslosigkeit derselben in betreff dessen, worauf es hier eigentlich ankommt, können wir nicht umhin zu gestehen, daß wir Verlangen tragen, zu wissen, wer von den maßgebenden Faktoren des deutschen Volkes imstande war zu erkennen, daß bei allem dramatischen Ungeschick Heibergs, bei aller Unvollkommenheit in der Zeichnung der Charaktere, doch in dem Werke bereits das Wetterleuchten einer ganz neuen Zeit zu verspüren ist. Die Mehrzahl unserer Gebildeten scheint mit ihrer geistigen Kraft gerade noch weit genug zu reichen, um Ibsen, den letzten Ausläufer einer im Untergehen begriffenen Kultur, zu verstehen. Um aber auch noch dem zu folgen, der den ersten – allerdings noch etwas schwachen – Versuch macht, einer neuen sittlichen Weltordnung den künstlerischen Ausdruck zu verleihen, dazu reicht diese Kraft nicht mehr aus. Welches ist die Botschaft, die Ibsen der Welt verkündet? Zumeist keine andere als die von dem Widerspruche unserer Wirklichkeit mit den sittlichen Ideen, der Unmöglichkeit, das Leben nach diesen einzurichten. Was er aber als solche «sittliche Ideen» ansieht, das sind die einer alten, ausgelebten Kultur, das ist «altes Eisen der Moral» und deshalb mit Notwendigkeit von dem Leben oft ausgestoßen. Nur die unreife Jugend und jene Älteren, die nie verstanden haben, daß in unserer

klassischen Periode der sittliche Lebensinhalt einer abgelebten Zeit einen *rückstandslosen* künstlerischen Ausdruck gefunden hat, der nicht zu überbieten ist, nur diese beiden Gruppen der Gebildeten konnten jenem heillosen Ibsen-Kultus verfallen, der doch nichts ist als das Ergebnis krassester Unbildung. Ibsen hat zwar eingesehen, daß ein furchtbares Mißverhältnis besteht zwischen dem wirklichen Leben und den sittlichen Werten, aber die Erkenntnis fehlt ihm, daß die gärende Gesellschaft unserer Tage eben überhaupt nicht mehr mit dem ethischen Maßstabe der Vergangenheit gemessen werden kann, sondern vor einer Umgestaltung der ganzen sittlichen Weltordnung steht. «Gut und Bös» im hergebrachten Sinne sind eben abgebrauchte Begriffe, die einer «Umwertung» dringend bedürftig sind. Es fragt sich nun: an was haben wir uns bei einer solchen «Umwertung» zu halten? Da kann es nur eine Antwort geben: an das Leben selbst. Und damit haben wir erkannt, daß die moralischen Werturteile sich nach dem Leben und nicht, wie Ibsen will, das Leben sich nach den moralischen Werturteilen zu richten habe. Ein moralisches Prinzip wird in dem Augenblicke zu einer unheilvollen Macht, wo es der gedeihlichen Entwickelung des Lebens hindernd in den Weg tritt. Dies ist der Grundgedanke des Stückes von Heiberg. Eine junge Witwe, Frau Holm, hat von ihrem Manne auf dem Totenbette das Bekenntnis empfangen, daß er ihr nie untreu war, nicht in Taten, nicht in Gedanken. Dieser Gedanke bildet das Glück ihres Lebens seit dem Tode ihres Gatten. All ihre Seligkeit stammt davon. Aber jenes Bekenntnis war eine – Lüge. Niemand weiß es als der Redakteur Ramseth, dem ein Weib, das einst Dienstmädchen im Hause Holm war, das Geständnis gemacht hat, Holm habe sich einmal mit ihr vergangen. Der Redakteur Ramseth tritt als Vertreter der Tugend in der Form der Wahrheit auf, der ungeschminkten, rein tatsächlichen Wahrheit. Und er macht die Frau Holm mit der wahren Sachlage vertraut. Darüber wird sie wahnsinnig und ist dem Leben verloren. So hat die «Wahrheit» ein Leben zerstört, das einem «beseligenden Irrtume» sein Glück hätte verdanken können. Wenn die Kritik glaubt, das Drama Heibergs sei weiter nichts als eine Streitschrift gegen

Ibsen, so ist das nur ein geringer Bruchteil der Wahrheit. Das Stück ist die erste Tat einer neuen Zeit, der erste Schlag auf das vielfach morsch gewordene Gebäude der Moral. Die Wiener Kritik hat wieder einmal gezeigt, daß sie völlig unfähig ist, vorurteilslos das Bessere zu beurteilen. Es ist einmal eine große Münze – wenn auch in schlechter Prägung – ausgegeben worden, und das kritische Kleingeld unserer Journalisten reichte nicht hin, sie einzulösen. Wir können bei dieser Gelegenheit doch nicht umhin, auf die Darstellerin der Frau Holm, auf Fräulein Sandrock, besonders hinzuweisen. Die Art, wie sie die Rolle auffaßt und darstellt, ganz allein abgesehen von allem übrigen, ist eine Sehenswürdigkeit. Sie fesselt mit jeder Nuance unser Interesse wieder aufs neue. Wer sie im «König Midas» gesehen hat, wird kaum bezweifeln, daß wir in ihr einen aufgehenden Stern erster Größe zu sehen haben. Nicht minder interessant ist Herr Mitterwurzer als Ramseth. Es gehört eine besondere Kunstvollendung dazu, die unbeugsame Natur dieses Menschen einheitlich zu spielen. Man glaubt von Augenblick zu Augenblick, jetzt muß sie brechen, diese Unbeugsamkeit, die Unheil über Unheil aus dem Fanatismus der Wahrheit hervorgehen sieht. Aber Ramseth bleibt «wahr», bis er das arme Opfer seiner «Wahrheit» um den Verstand gebracht hat. Diese Starrheit uns klarzumachen, trifft Mitterwurzer in ganz besonderem Maße.

BILDUNG UND ÜBERBILDUNG

«Es ist nichts schrecklicher als eine tätige Unwissenheit.» So lautet einer von Goethes Sprüchen in Prosa. Wenn er richtig ist – und das scheint er mir zu sein –, dann möchte ihn ihn zum Rechtstitel nehmen, wenn ich die Art, wie gegenwärtig die Herren von der Feder «tätig» sind, zum größten Teile «schrecklich» finde. Da habe ich vor kurzer Zeit ein dramatisches Produkt Hermann Sudermanns gelesen und auch auf den Brettern, die heute fast nur mehr die Halbwelt bedeuten, gesehen, das «Hei-

mat» heißt. Der Verfasser hat auch noch ein gutes Stück, «Sodoms Ende», und ein ziemlich schlechtes, «Die Ehre», geschrieben. Das letztere ist zwar undramatisch, aber es enthält endlich einmal Konflikte, die aus tiefeingewurzelten Schäden unseres sozialen Lebens genommen sind. Der scheuledertragende Philister, der zur Not noch begreift, daß Eugen Richter doch nicht der rechte Volksvertreter ist, sieht mit wehmütigem Entzücken die geschminkten Puppen, die für Gestalten des Lebens stehen, auf die seine liberale Nase zwanzigmal stoßen könnte, ohne daß er die erbärmliche Lage solcher Menschen begriffe. Deshalb wird «Die Ehre» oft und überall gegeben. «Sodoms Ende» enthält einen tieferen, seelischen Konflikt. Deshalb begreift ihn der Mann, der über Schutzzoll und Freihandel viel gelesen hat, nicht, und – das Stück wird wenig gegeben. «Heimat» aber wurde von den alles wissenden Herren des Feuilletons als ein Stück von epochemachender Bedeutung ausposaunt. Alles «tätige Unwissenheit», vielleicht besser gesagt: ungebildeter und deshalb rein willkürlicher Geschmack. Wenn die Herren sagen: es komme gegenwärtig gar nicht darauf an, daß unsere Stücke dem Gebildeten, der seinen Geschmack erzogen hat, genügen; es komme vielmehr darauf an, dem *Volke* etwas zu bieten, jenen Menschen, die nie Zeit und Gelegenheit gehabt haben, um für ihre Geschmacksbildung zu sorgen, so mag ein solches Wort wohl hingehen, wenn es sich um «Die Ehre» handelt; es ist aber oberflächlich gegenüber «Heimat». Hier handelt es sich um Gesellschaftsklassen, an die man höhere Ansprüche stellen muß. Für diese ein Weib wie Magda als Gegensatz des alten, eingerosteten Philistertums hinzustellen, heißt Halbheiten produzieren, die nur irreführen können. Das Weib, das wirklich unter dem Druck der Verhältnisse leidet, weil ihm die freie Entwickelung seiner Anlagen unmöglich gemacht wird, möchte wohl kaum mit der höheren Zirkusweisheit einer Magda etwas zu tun haben. Diese Magda ist unwahr vom Scheitel bis zur Sohle, weil sie uns glauben machen will, daß man *bloß* durch Brutalität den Standpunkt der modernen Weiblichkeit erreicht.

Ich wundere mich darüber, daß so wenig kritische Augen die Unwahrheit dieses Stückes bemerkt haben. Denn es wäre diesmal

wahrhaftig nicht gar so schwer gewesen. Aber es gibt eine «tätige Unwissenheit», die ganz besonders wenig davon weiß, was ein Menschenherz erleben kann und was nicht.

Immer mehr verliert unsere Kritik den großen Zug, der aus wirklicher Weltkenntnis und tüchtigem Wollen hervorgeht, und immer tiefer sinkt dabei der Geschmack des Publikums. Wir dürfen uns nicht unklar darüber sein, daß die Kritik von großem Einfluß ist auf die Erziehung des Publikums. Es ist dies in künstlerischen Dingen viel mehr der Fall als in solchen, wo es mehr auf das Urteil des Verstandes ankommt. Wenn jemand ein falsches Verstandesurteil fällt, so werde ich in verhältnismäßig kurzer Zeit imstande sein, ihn von seinem Irrtum abzubringen, indem ich ihm die Wahrheit handgreiflich mache. Ein Gleiches gilt nicht vom Geschmacksurteile. Das ist das Produkt eines längeren Erziehungsprozesses. Ich werde niemand so leicht von der Unwahrheit Sudermannscher Figuren überzeugen, wenn er in seinem Leibblatte seit langer Zeit liest, so müsse es der «neue Dichter» machen. Namentlich wird es schwer sein, an die Stelle eingefleischter Trivialitäten etwas Besseres zu setzen.

Ich habe dies alles hier nur gesagt, um die schiefe Bahn zu kennzeichnen, auf die uns «tätige Unwissenheit» gebracht hat. Zu gesunden Zuständen werden wir erst wieder kommen, wenn an die Stelle des Kritikers, der *nichts* weiß und über *alles* urteilt, jener tritt, der auf Grund einer in sich gefestigten Lebens- und Weltanschauung an die geistigen Erzeugnisse seiner Zeitgenossen herantritt. Heute finden wir statt einer tüchtigen, aber in fortwährender Entwickelung begriffenen Auffassung der Dinge willkürliche, auf nichts gestützte Kunst- und Wissenschaftsrezepte; die journalistischen Rekruten gebrauchen ihre plumpen Schießprügel als kritische Marschallstäbe.

Unter solchen Verhältnissen ist es kein Wunder, wenn die Kritik für den produktiven Geist zumeist ganz unfruchtbar bleibt, und wenn eine Verständigung über den Wert zeitgenössischer Literaturprodukte geradezu ein Ding der Unmöglichkeit ist. Ich bin überzeugt davon, daß ein literarisches Produkt von wirklichem Werte von zwei Leuten, die auf eine geläuterte Lebensansicht

sich stützen, in den seltensten Fällen in ganz entgegengesetzter Weise beurteilt wird. Heute wird ein Buch von dem einen für ein europäisches Ereignis erklärt, das der andere für das Produkt der reinsten Eselei hält. Solche Urteile können wohl der subjektiven Willkür, nicht aber wahrer Sachkenntnis und Weltvertiefung entstammen.

Solchen Verhältnissen gegenüber möchte man nicht gern sein Urteil über zeitgenössische Literaturprodukte durch das Letternmaterial des Buchdruckers festnageln. Es kommt nicht viel dabei heraus. Zuweilen aber muß man doch etwas sagen über dies oder jenes, zumal wenn es so typischer Natur ist, wie das kleine Büchlein, über das ich nun ein paar Worte hierhersetzen will. Ich meine Richard Spechts kleine dramatische Skizze «Sündentraum». Mich hat das Büchelchen interessiert. Sein Verfasser hat einen Gedanken gehabt:

«Ein jeder sündigt, sei's auch nur im Traum,
In jedem Herzen hat die Sünde Raum,
Denn eins nur gibt es, was das Leben treibt,
Nur eines, das im Wechsel dauernd bleibt,
Das *Glück* zu jagen, das doch stets versprüht,
Die Flamme fachen, die in Nacht verglüht.»

Specht legt diese Worte der «Sünde» in den Mund. Aus ihrem Munde wüßten wir's also, was wir Menschen eigentlich sind. Ich kenne einen gewissen Tantalus. Diesen für das Urbild der Menschheit hinzustellen, scheint Richard Specht nicht wenig Lust zu haben. Aber der Autor weiß uns über unsere Tantalusqualen zu trösten:

«Du bist ein Tor, willst du nach Ew'gem schmachten –
Ich lehr' dich vollgenießen, vollverachten!»

Ich bin damit nun gar nicht einverstanden. Denn mir ist zwar einleuchtend, daß sich dem Laute nach verachten auf schmachten reimt, nicht aber, daß es sich in Wirklichkeit mit vollgenießen verträgt. Ich würde dem Dichter diese Dinge nicht schulmeisterlich vorrechnen, wenn seine dramatische Skizze nicht eine durch-

aus symbolische Handlung mit symbolischen Personen enthielte, und wenn nicht die Sünde zuletzt die Siegerin bliebe; sie endet das Stück, «grell aufjauchzend»:

«Hinab – hinab – zum Sumpf – zum Sündenglück!! –»

Wenn das für uns Menschen symbolisch sein soll, dann muß ich sagen, daß ich auf gut Nietzscheisch – oder sollte es Goetheisch sein – erwidere: mögen mir die Menschen noch so viele lumpige Sündenmakel anhängen; ich bedecke sie mit dem Mantel heidnischen Stolzes und reklamiere mein allgemeines Menschenrecht auf den Himmel. Warum in den «Sumpf»? Hier liegt des Pudels Kern. Richard Specht ist ein Dichter von hoher Begabung, der mehr kann als schöne Verse machen. Er hat etwas, was Hunderten unserer schreibenden Zeitgenossen fehlt: die Einsicht, daß es außer Vorder- und Hinterhäusern, außer philiströsen Generälen und emanzipierten Sängerinnen, außer verlumpten Künstlern und lüsternen Gesellschaftsdamen, kurz außer Fleisch und Sinnen, noch etwas in der Welt gibt. Aber er weiß es bisher nur, weil er es bei anderen gelesen hat. Für ihn ist alles Begriff, nichts Erfahrung. Seine Probleme sind nicht erwandert, sondern erlernt. Er kann viel, aber er hat wenig erlebt. Hätte er in beiden eine gleiche Vollkommenheit, dann glaube ich, daß er besser schriebe als mancher der Jüngeren, der heute hoch gepriesen wird. Ich sage dies, trotzdem ich weiß, daß der «Sündentraum» manches zu wünschen übrig läßt, denn ich weiß, daß ein einziges ernstes Erlebnis aus Richard Specht einen bedeutenden Dichter machen wird. Er muß nur tief und gründlich erleben, und nicht nach dem Beispiele seines Landsmannes Hermann Bahr. Ich habe eben dessen neuesten Roman «Neben der Liebe» gelesen. Darinnen finde ich ein Stück Wiener Lebens geschildert. Ich kenne sogar manches ganz genau, was in diesem Buche steht. Aber ich bin bei der Lektüre lebhaft an die Bismarck-Bilder von Allers erinnert worden. Da und dort rein äußerliches Hinzeichnen, ohne in die Mittelpunkte der Personen zu dringen. Bahr zeichnet das Wiener Gemüt, wie Allers das Bismarcksche Genie. Ich bedauere das erstere ganz besonders. Bahr ist eine geniale Persönlichkeit, der alles zuzutrauen ist, die aber

von der nichtigsten Eitelkeit endlich aufgefressen wird. Ich bin der letzte, der Hermann Bahr in salbungsvollem Idealistenton reden hören möchte; aber es gibt doch noch mehr Dinge auf Erden, als er mit seiner Frack- und Schlapphutweisheit sich träumen läßt. Die Pariser Künstlerlocke steht dem französischen Weltkinde ganz gut, aber der biedere Linzer wird durch sie noch lange nicht zum Franzosen. Das hat uns Hermann Bahr in den letzten Wochen bewiesen, als er von einer deutschen «Autorität» zur andern reiste, um die Herren um ihre Meinung über die Juden zu befragen. Ich bin in den Augen des weltmännischen Hermann Bahr wohl nur ein deutscher Stubenphilister, aber ich hätte nie die «unweltmännliche» Tat begangen, all die Herren zu bemühen, denn was sie alle in dieser Angelegenheit sagen, das «weiß man schon seit langer Zeit». Ich habe da wenig Weltmann und viel Philister in dem «europäischen» Hermann gefunden. Ich möchte Adolf Wagner ebensowenig um seine Meinung über die Juden wie Eugen Richter um die seinige bezüglich der Sozialdemokraten fragen, und ich bin weder in Rußland noch in Spanien gewesen. Hermann Bahr kennt die Welt. Aber er kennt sie wie Graf Trast-Saarberg in Sudermanns «Ehre»: oberflächlich und ohne Anteilnahme. Trast liebt im Orient mit der Phantasie, im Süden mit den Sinnen, in Frankreich mit dem Geldbeutel, in Deutschland mit dem Gewissen. Das heißt zuletzt doch nichts anderes als: er hat überall die Pose der betreffenden Landsbewohner angenommen. Er ist ein Komödiant, kein Künstler des Lebens. Seine Liebe ist Imitation, weil nirgends die Seele dabei ist. Trast ist der Typus jener Menschen, für welche die Welt nur ironisch zu nehmen ist. Ihre Ironie ist aber ein Kind ihrer Oberflächlichkeit. Ihr Humor ist zynisch. Sie glauben alle Welt zu überschauen und können von jedem idealistischen Tölpel in eine seiner ungeschickten Begriffsschablonen eingezwängt werden.

Daß wir gegenwärtig Menschen vom Charakter des Trast im Leben so oft begegnen, das kennzeichnet am besten unsere Zeit als die einer überreifen Bildung. Das Leben humoristisch anzuschauen, kommt einem hohen Bildungsgrade zu. Ein reicher Phantasie- und Vernunftinhalt sind die Vorbedingungen des Humors.

Man muß ein Ding erst kennen, über das man sich erhebt, und das man gleichgültig von oben dann ansieht. Aber nach den berechtigten Humoristen kommen die Schauspieler des Humors, welche zwar die Dinge nicht kennen, aber doch den ganz Überlegenen spielen, der sie verachten kann. Das sind die Humoristen aus Blasiertheit. Sie sind brauchbar, um Trast-Rollen auf der Weltbühne zu spielen. Wer aber ernsthaft mit ernsthaften Dingen sich zu tun machen will, der beschränkt seinen Umgang mit ihnen auf Kaffeehaus und Salon.

«JENSEITS VON GUT UND BÖSE»

Schauspiel in drei Aufzügen von J. V. Widmann

Aufführung im Hoftheater, Weimar

Joseph Viktor Widmann, dem wir manche lesenswerte Novelle und zahlreiche geistvolle Feuilletons verdanken, hat in seinem neuesten Werke, dem Schauspiel «Jenseits von Gut und Böse», den Kampf aufgenommen gegen diejenige geistige Strömung der Gegenwart, deren Anhänger in den Anschauungen Friedrich Nietzsches die Morgenröte einer neuen moralischen Weltordnung sehen. In den Schweizer Bergen und unter dem Himmel Italiens hat Nietzsche geträumt und gedacht von einer Umwertung aller sittlichen Werte, von einer Moral der Zukunft, die nicht auf die äußere Autorität, sondern auf das stolzeste Selbstbewußtsein des Menschen sich gründen soll. Gut und Böse sind nicht ewige Begriffe, die uns durch außermenschliche, überirdische Offenbarung zugekommen, sondern Vorstellungen, die sich innerhalb der Menschheit im Lauf der Zeit gebildet haben, und die nur Vorurteil und Befangenheit als unübersteigliche Grenzen der Sittlichkeit ansehen kann. Der sittlich Starke, der die Kraft hat, nach eigenen, neuen Impulsen zu handeln, kann sich nicht beschränken lassen durch die moralischen Begriffe, die ein Geschlecht der Ver-

gangenheit aufstellte, das die Ideen und Bedürfnisse der Gegenwartsmenschen nicht kannte. Nicht die Ideale seiner Ahnen soll der Mensch verwirklichen, sondern die in seinem eigenen Innern auflebenden Ziele und Bestrebungen. Wer nur nach den Vorstellungen anderer, und seien es noch so vorzügliche Menschen, lebt, ist ein sittlich Schwacher. Wer Herr seiner selbst ist, sich seinen Sittlichkeitsmaßstab selbst zu bestimmen vermag, ist der sittlich Starke, der Tüchtige. Das Ideal der Tüchtigen, der Starken ist die Entfesselung der im Individuum liegenden Triebfedern, das Ideal der sittlich Schwachen die Erforschung der Sittengesetze, die ihnen von irgendwoher gegeben sein sollen. Demütig wollen die Schwachen sein und sich fügen den ihnen gegebenen Geboten; stolz sind die Starken und selbstherrlich, denn was sie tun sollen, wissen sie durch sich selbst. Die Gegenwart ist solchen Ansichten nicht günstig; jahrzehntelang unbeachtet lebte der Mann, der in wunderbarer Form sie aussprach. Und jetzt, da sein Name der eines Apostels für viele ist, für solche sowohl, die ein Urteil darüber haben, wie auch für solche, die jede Mode affenhaft mitmachen, lebt er in geistiger Umnachtung in Naumburg, ohne Erinnerung an die Zeit seines geistigen Schaffens.

Gegen die geistige Saat dieses Mannes richtet sich Widmann. Hätte er es mit aristophanischer Komik getan, kämpfte er mit Witz und Humor gegen die Auswüchse einer ihm verhaßten Geistesrichtung: es fiele keinem Verständigen ein, gegen seine Tendenz etwas einzuwenden. Wäre Nietzsche geistig gesund: er wendete sich selbst gegen das haltlose geistige Lumpentum, das jetzt vielfach hinter seiner mißbrauchten Fahne einherzieht und in Nichtswürdigkeit und Unbedeutendheit sich ausleben will, weil das in seiner Individualität liegt. Daß nun Widmann geradezu einen solchen geistigen Lumpen in den Mittelpunkt seines Dramas stellt, macht dieses widerwärtig. Robert Pfeil ist Professor der Kunstgeschichte und soll, seiner Gesinnung nach, Nietzscheaner sein. Wegen dieser Gesinnung vernachlässigt er seine zwar von Nietzscheschem Stolze weit entfernte, aber Robert an moralischem Wert hoch überragende Gattin und wirft sich an die frivole, leichtfertige junge Witwe Viktorine v. Meerheim weg, die ihre

Blicke aber nur deshalb auf den Professor lenkt, weil dieser ihrem geckenhaften, beschränkten und unwissenden Bruder in unrechtmäßiger Weise ein Doktordiplom erwirken soll. Das Gewebe, in das die listige Frau den charakterschwachen Anhänger der Nietscheschen Moral der Starken gesponnen hat, soll auf einem Maskenball völlig zusammengezogen werden, auf dem Pfeil als Sigismondo Malatesta, Fürst von Rimini, und Viktorine als Isotta degli Atti erscheinen wollen. Das sind Gestalten der Renaissancezeit, der Pfeil sein Studium zugewandt hat und in deren aus reiner Willkür entspringender Lebensauffassung er seine Nietzscheschen Ideale verwirklicht sieht. Pfeils Gattin ist unglücklich wegen der Abwege ihres Gatten. Sie beschließt deshalb, dem unglückseligen Ball, an dem Viktorine ihrem verhängnisvollen Treiben die Krone aufsetzen will, fernzubleiben; ja, sie hat aus dem Laboratorium ihres Bruders Dr. Lossen sich bereits Gift verschafft, weil sie den Fall ihres Gatten nicht überleben will. Als dieser Bruder, ein reisender Naturforscher, die Situation überschaut, geht ihm ein rettender Gedanke auf. Er hat in fernen Landen einen Stoff gefunden, der in sanften Schlaf versenkt. Ihn vermischt er mit Zigarettentabak und läßt den betrogenen Nietzscheaner eine entsprechend zubereitete Zigarette in dem Augenblicke rauchen, als dieser sich anschickt, zu dem verhängnisvollen Maskenball zu gehen. Natürlich träumt nun Pfeil den Traum, der ihn von allen Nietzscheschen Übeln heilt. Seine Idealmenschen und deren Gegner werden ihm vorgeführt. Die sich zu seiner Lehre bekennen, sind abscheuliche Tyrannen, Schurken oder Tröpfe; die Gegner seiner Lehre sind edel und gut, Engel in jeder Hinsicht. In diese zwei Lager gespalten, wird uns als ein widerliches, abstoßendes und langweiliges Bild der Fürstenhof von Rimini in Form eines eingelegten Traumes vorgeführt. Und als Robert Pfeil erwacht, siehe, da ist er ein frommer Mann geworden; der Traum hat ihm die Schandtaten, zu denen ihn der Nietzscheanismus noch bringen könnte, im Bilde vorgeführt. Man braucht kein Anhänger Nietzsches zu sein, um von Widmanns theatralischem Machwerk unangenehm berührt zu sein. Schreiber dieser Zeilen kennt die Schwächen und Gefahren des Nietzscheanismus ganz gut, aber es

widerstrebt seinem Gefühle, einen Kampf zu sehen, wie ihn J. V. Widmann gegen Friedrich Nietzsche führt.

Nun nur noch einige Worte über die Darstellung. Herr Weiser spielte die Hauptrolle, den Professor Robert Pfeil, so gut, als ein in sich widerspruchsvoller und unklarer Charakter sich spielen lässt. Wenn die Darstellung nicht die eines Menschen, sondern die einer schablonenhaften Theaterfigur war, so lag die Schuld nicht an dem Schauspieler, sondern an dem Dichter. Besondere Anerkennung verdient Herr Weiser als Regisseur. Die Inszenierung war flott und geschmackvoll. Frau Wiecke, die bestgeschulte weibliche Kraft des hiesigen Schauspiels, stellte als Gattin des Professors die Vertreterin der demutsvollen, sanftmütigen, duldenden Menschheit, die unter dem bösen Nietzscheanismus zu leiden hat, sympathisch dar; Frau Lindner-Orban, die als «Kluge Käthe» in einer prächtigen schauspielerischen Leistung während dieser Saison schon einmal gegen Nietzsche kämpfte, fand diesmal wenig Gelegenheit zu hervorragender Betätigung ihres Könnens. Eine solch verzeichnete Figur, wie diese Viktorine, könnte durch die beste Schauspielerin nicht Fleisch und Blut bekommen. Hervorzuheben sind noch Fräulein Schmittlein (Dienstmädchen in Pfeils Hause), die mir besonders im ersten Akte gefiel, und Herr Kökert, der den Bruder der Viktorine in der ausgezeichneten Art spielte, die wir in bezug auf ähnliche Rollen bei ihm kennen, seit wir ihn das erste Mal gesehen haben.

DER OSKAR BLUMENTHAL-ABEND

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Der Oskar Blumenthal-Abend im Königlichen Schauspielhause brachte einen neuen Einakter und einen älteren, neu aufgearbeiteten Dreiakter mit unbestrittenem Erfolg. Der neue Einakter – das Versspiel «Abu-Seid» – ist die alte Parabel vom reichen Geizhals, dem seine irdischen Güter im Jenseits nichts nützen,

wenn sein Tun auf Erden alles Guten bar gewesen. Mit dieser Parabel wendet der große Dichter Abu-Seid in zehn Minuten Zeit dem reichen Teppichhändler Ibrahim das verfilzte Herz, so daß dieser in die Ehe seiner Tochter mit Jussuf, einem armen Schlukker von Poeten, willigt. Das Stückchen ist teils in fein pointierten, gedankenvollen Versen geschrieben, teils in Wilhelm Busch-Reimen, stellenweise sogar geschickt und wirksam «auf Poesie gedeichselt». Über die Buschiaden glitt die ganz vorzügliche Darstellung mit feiner Diskretion hinweg. Herr Klein als vagabundierender Dichtergreis Abu-Seid im Einakter und als feudaljovialer Graf Mengers mit der jungen Tochter, dem jungen Herzen und den alten Schulden in dem Lustspiel «Das zweite Gesicht» war glänzend.

«SOZIALARISTOKRATEN»

Komödie von Arno Holz

Aufführung im Zentral-Theater, Berlin

Wie kurzsichtig waren sie doch alle, die in Shakespeare, in Schiller und Ibsen die Meister der dramatischen Kunst zu sehen glaubten! Ihnen fehlte die Einsicht des Herrn Arno Holz, der endlich entdeckt hat, daß ein Unterschied besteht zwischen der Diktion Ibsens, der Rhetorik Schillers und der Sprache einer Berliner Waschfrau. Jetzt wissen wir es: Shakespeares und Schillers Sprache ist die «offenbar plumpe», die Sprache des Theaters; die Sprache der Berliner Waschfrau ist die Sprache des Lebens, die «heimlich künstlerische». Arno Holz hat es uns gelehrt in dem Vorwort zu seinem Drama «Sozialaristokraten». Vor einigen Tagen ist dieses Werk im Zentral-Theater aufgeführt worden. Durch seine Entdeckung wurde Arno Holz der Reformator des dramatischen Stils. Er hat sich selbst dazu ernannt. Die «Sozial-

aristokraten» sind das neue Kunstwerk, das in der «Sprache des Lebens», nicht in der plumpen Theatersprache Shakespeares und Schillers «gedichtet» sein soll. Das Leben soll von der Bühne herab zu uns sprechen. Deshalb zeichnet Holz einen einundzwanzigjährigen Schwachkopf, den niemand in dem Milieu, in das ihn der Dichter versetzt, wirklich antreffen könnte, weil vorsorgliche Verwandte den geistig Zurückgebliebenen schon in zartem Alter in einer entsprechenden Anstalt untergebracht haben würden. Nein, die Zerrbilder, die da auf die Bühne gebracht werden, haben nichts mit dem wirklichen Leben zu tun. Holz will Zeitgenossen porträtähnlich schildern. Aber er entfernt alles aus ihrer Persönlichkeit, was ihren wahren Lebensinhalt ausmacht. Ohne sich einer Anhängerschaft gegenüber diesen Zeitgenossen verdächtig zu machen, kann man folgendes sagen:

Da ist ein ernst strebender Mann, der anregende Bücher schreibt, feinsinnige Vorträge hält und für die Volkserziehung in seiner Art wirkt. Der Mann hat eine pathetische Außenseite und gibt kindischer Spottsucht Veranlassung zum Lachen, weil er zu prophetenhaft auftritt. Holz stellt von dieser Persönlichkeit nur dasjenige dar, was der Philister an ihr sieht, der den tiefen Kern nicht wahrnehmen kann. Eine andere Persönlichkeit wird in dem Drama vorgeführt, von deren Hauptwerk ein geistreicher Kritiker vor einigen Jahren gesagt hat, es sei das gedankenreichste Buch, das in den letzten Jahrzehnten in Deutschland geschrieben worden ist. Dieser Mann kennt die sozialen Strömungen unserer Tage wie wenige; in ihm verkörpert sich ein Streben nach Befreiung des Menschen, das jedem seiner Werke einen Ton gibt, der wie aus einer aller gegenwärtigen Wirklichkeit entrückten Welt klingt. Sein Innenleben verbirgt er aber hinter steifen, oft recht konventionellen Umgangsformen. Der Pedant, der sich nur vorstellen kann, daß ein Mensch, der die Freiheit liebt, auch zügellos auftreten muß, findet einen Widerspruch zwischen dem äußeren «Betragen» dieses Mannes und seinen Anschauungen. Holz scheint auch in diesem Falle nichts zu sehen als die steife, für den kleinen Geist etwas lächerliche Außenseite. Man kann den Meinungen und Zielen eines solchen Mannes ablehnend gegenüberstehen;

man kann sie aufs schärfste bekämpfen; aber man braucht sie nur zu kennen, um die Witze des Herrn Holz öde und abgeschmackt zu finden. Wer die Persönlichkeiten kennt, die in dem Stück karikiert werden, errät leicht, wer gemeint ist. Wenn ich einen Bekannten habe, von dem ich weiß, daß er einen blauen Anzug trägt und gewohnheitsmäßig mit dem Stock in der Luft herumfuchtelt, so werde ich ihn an diesen Äußerlichkeiten auch erkennen, wenn er von fern an mich herankommt und ich seine Gesichtszüge nicht gewahr werde. Wenn man Menschen von ihrer komischen Seite im Drama schildern will, dann muß man es mit der Kunst eines Aristophanes tun, nicht mit den kleinen Mitteln eines ungeschickten Karikaturenzeichners.

Lebenswahrheit will Arno Holz auf die Bühne bringen. Aber gegenüber seinen Zerrbildern sind die Gestalten Lindaus, Schönthans und auch die des seligen Benedix wahre Muster naturalistischer Darstellungskunst. «Zwischen der Schaffung eines Kunstwerkes in einem Stil, der bereits gegeben ist, und der Schaffung eines solchen Stils selbst besteht kein Grad-, sondern ein Artunterschied», philosophiert Arno Holz in der Vorrede zu den «Sozialaristokraten». Aber kein Artunterschied, sondern wirklich nur ein Gradunterschied besteht zwischen der Dramatik Holz' und Schönthans. Sie verfahren beide nach dem gleichen Rezepte; nur hat es Holz noch nicht bis zur Schönthanschen Bühnengeschicklichkeit gebracht. Das traurige Bild eines Unvermögenden, der ein neues «heimlich Künstlerisches» entdecken will, aber das Wesen der echten Kunst nicht empfindet, stand vor meiner Seele, während ich das Drama des Herrn Holz ansah. Deswegen möchte ich aber durchaus nicht verkennen, daß Arno Holz zu denen gehört, die viel beigetragen haben zu dem Heraufkommen des wirklich neuen dramatischen Stils der Gegenwart. Werke in diesem Stile haben uns aber andere geschenkt. Er ist in seinem dramatischen Schaffen hinter denen zurückgeblieben, die nicht wie er von theoretischen Forderungen, sondern von der Eigenart ihres Genies sich leiten ließen. Die Gegenwart bildet die Organe des Künstlers anders aus als die Zeit Shakespeares oder Schillers. Deshalb haben wir eine «Moderne», über deren Berechtigung nur

die altersschwach gewordenen Ästhetiker oder die auf «ewige Regeln» schwörenden Kunstkritiker streiten können. Unter denen, die den Sinn der Gegenwart verstehen, kann über derlei Dinge kein Streit sein. Aber daß in den «Sozialaristokraten» etwas von diesem Sinne zu entdecken ist, muß ich bestreiten. Man ist nicht dadurch modern, daß man Schillers und Shakespeares Sprache eine «offenbar plumpe» nennt. Ich glaube nicht, daß jemand das Wesen unseres modernen Stiles richtig würdigen kann, der wie Holz über Shakespeare zu sprechen vermag.

«FAUST»

Eine Tragödie von J. W. Goethe

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Vor mehreren Jahren hat ein berühmter Gelehrter, der Physiologe Du Bois-Reymond, in einer Rede, die er bei Übernahme des Rektorats der Berliner Universität gehalten hat, über die Goethesche Faustdichtung Dinge gesagt, die verrieten, wie gut eine vollendete wissenschaftliche Bildung mit philisterhafter Gesinnung und ästhetischer Urteilslosigkeit in einer Person vereinbar ist. Der pedantische Redner verstieg sich zu der Behauptung: es wäre für Faust besser, wenn er, statt sich der Magie zu ergeben und mit dem Teufel all das tolle Zauberwesen zu treiben, ein braver Professor bliebe, die Elektrisiermaschine und die Luftpumpe erfände, Gretchen heiratete und sein Kind ehrlich machte.

Wer mit einer solchen Gesinnung am Geburtstage Goethes im Deutschen Theater saß, der muß an der Darstellung des Faust durch Josef Kainz eine ganz besondere Freude erlebt haben. Denn nichts war in dieser Darstellung zu entdecken von der tiefen Sehnsucht des Faust nach Erkenntnis der Weltgeheimnisse; nichts davon, daß dem verwegenen Forscher der Gedanke, wir können

nichts wissen, schier das Herz verbrennen will. Dieser Faust des Deutschen Theaters hat nicht «Philosophie, Juristerei, Medizin» und «leider auch Theologie studiert mit heißem Bemühn», er hat nur die elegante Rede Du Bois-Reymonds «Über die Grenzen des Naturerkennens» und Fr. A. Langes «Geschichte des Materialismus» nebst andern in ähnlichem Geiste geschriebenen modernen Büchern gelesen und daraus gesehen, daß es gewisse «Welträtsel» gibt, die der Mensch nicht lösen kann. Solche Lektüre regt zwar etwas auf; sie macht «nervös», aber sie ist nicht imstande, die unsäglichen Qualen in der Menschenseele hervorzurufen, an denen Faust leidet. Nur wenn man die ganze Gewalt der Stürme empfindet, die auf Faust eindringen, kann man die tiefe psychologische Wahrheit der Goetheschen Dichtung verstehen. Wer einer solchen Empfindung fähig ist, der weiß, daß eine Seele wie die Faustens nur noch Erlebnisse erträgt, die hoch nicht nur über denen des Philisterlebens liegen, sondern auch über der Befriedigung, die der Mensch etwa aus der Erfindung der Luftpumpe schöpfen kann. Diese Erlebnisse werden sich in Wirklichkeit innerhalb der Menschenseele abspielen; der Dramatiker, der die Innenvorgänge, die psychologische Entwickelung als solche nicht darstellen kann, greift zu unwirklichen Lebensregionen. Die Phantasie begibt sich gerne in die unwirklichen Gegenden, wenn das Gefühl sagt, daß keine wirklichen Vorgänge mit den in der Tiefe der Seele aufgewühlten Empfindungen in Harmonie ständen. Die Empfindungen, die wir auf dem Seelengrunde desjenigen Faust wahrnehmen, der hier dargestellt wurde, sind nicht solche, daß sie der hohen Regionen bedürfen, in die Goethe uns führt. Dieser Faust könnte ganz gut Gretchen heiraten. Und wenn er noch gar die Elektrisiermaschine erfände, dann könnte er mit dem Leben völlig versöhnt sein. Die Kunst, mit der Josef Kainz die großen Monologe spricht, ist bewundernswert. Die Technik der Sprache zeigt sich hier in einer seltenen Vollendung. Wer Sinn hat für solche technische Äußerlichkeiten, der mußte jeden Satz in der Kainzschen Wiedergabe interessant finden. Geradezu als sprachtechnisches Seiltänzerkunststück war die Art, wie der Darsteller die Worte sprach:

«Nun komm herab, kristallne reine Schale!
Hervor aus deinem alten Futterale,
An die ich viele Jahre nicht gedacht!
Du glänztest bei der Väter Freudenfeste,
Erheitertest die ernsten Gäste,
Wenn einer dich dem andern zugebracht.»

Ganz und gar vernichtet wurde durch Kainz die Empfindung, daß man es mit einem Manne zu tun hat, der durch Nichtbefriedigung eines ungestümen Erkenntnis- und Lebensdranges dazu getrieben wird, «die Pforten aufzureißen, vor denen jeder gern vorüber schleicht». Die Töne, mit denen Josef Kainz unseren Sinn erfreut, erwecken nicht den Schein, als ob sie aus einem faustischen Innern kämen. Allein der Vortrag machte an diesem Abend des Künstlers Glück.

Und als ob er uns zeigen wollte, wie wenig ihn die heißen Stürme und Leidenschaften des Erkenntnismenschen Faust interessieren, verwandelt sich Kainz sogleich, nachdem er den Hexentrank zu sich genommen, in einen liebenswürdigen, schäkernden Schwerenöter, zu dem Mephistopheles niemals sagen kann: «Dir steckt der Doktor noch im Leib». Die Folge davon, daß Kainz in der Gretchentragödie einen geradezu tändelnden Liebhaber spielt, ist, daß die Szenen, in denen der Ernst des Faustgemütes wieder zum Durchbruch kommt, vollständig unwahr wirkend, ja von dem Künstler mit einer unverzeihlichen Gleichgültigkeit dargestellt werden.

Der Tragik des Faust ist die Kunst, die uns an Goethes Geburtstag im Deutschen Theater entgegentrat, nicht gewachsen. Die Darstellung der Hauptgestalt war doch wenigstens in den Einzelheiten interessant. Von den übrigen Leistungen kann auch das nicht gesagt werden. Ein Mephistopheles, der sich mehr wie der lustige Rat eines Fürsten als wie der teuflische Verführer Faustens ausnahm (Müller), langweilte durch entsetzliches Grimassieren und durch das völlige Unvermögen, in den Spaßmacher etwas von dem dämonischen Höllengeist zu mischen, der stets das Böse will. Dem Gretchen nahm die Künstlerin (Elise Steinert) alle

Naivität und gab ihr dafür ein wenig verführerische Koketterie. Die Kunst des Nuancierens, die sie in so reichem Maße entfaltete, wirkte aufdringlich.

Daß die Schauspielkunst im Deutschen Theater goethereif ist, kann man nach der Vorstellung vom 28. August nicht behaupten, auch wenn man noch so viel Nachsicht übte.

«UNJAMWEWE»

Komödie in vier Aufzügen von Ernst von Wolzogen

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Jedesmal, wenn Ernst von Wolzogen mit einer neuen dramatischen Leistung in die Öffentlichkeit tritt, habe ich das Gefühl: dieser Künstler ist wieder um ein gutes Stück reifer, vollendeter geworden. Es wird öfter gesagt, daß das echte deutsche Lustspiel, das wir alle ersehnen, uns Wolzogen liefern wird. Denn seine vornehme Begabung, seine feine Empfindung und Kenntnis des gesellschaftlichen Lebens und der Menschen, die innerhalb dieses Lebens stehen, befähigen ihn dazu. Dazu kommt, daß er die Bedürfnisse der Bühne wie wenige kennt und durchaus nicht geneigt zu sein scheint, um irgendwelcher ästhetischer Tendenzen der Zeit willen die Anforderungen des Theaters zu vergessen. Wolzogens Komödien sind Abbilder des Lebens im besten Sinne des Wortes, aber sein Naturalismus geht nicht weiter, als es die Verhältnisse der Bühne, die nun doch einmal nicht die wirkliche Welt ist, gestatten.

Die Komödie, die eben im Lessing-Theater zum ersten Male aufgeführt worden ist, erscheint mir als das Werk eines geistreichen Künstlers, dem es gelingt, zu gleicher Zeit zu amüsieren und tiefere seelische Konflikte zu zeigen. Die Charakteristik der Per-

sonen zeigt den gründlichen Menschenkenner, den Psychologen im guten Sinne des Wortes. Nirgends ist auch nur eine Spur von dem Fehler zu entdecken, in den der Lustspieldichter so leicht verfällt: in das Zeichnen von Zerrbildern. Wir haben es mit durchaus möglichen Charakteren zu tun. Wer die deutsche und auch die ausländische Lustspielliteratur vor seinem Geiste vorüberziehen läßt, wird zugeben, daß gerade dies Zeichnen echter Lustspielcharaktere das höchste Lob verdient.

In der Mitte der Handlung steht der Afrikareisende Dr. Franz Ewert. Er hat Unjamwewe erobert und ist nach Europa zurückgekehrt, um die Leute für die Ausnützung des gewonnenen Gebietes zu interessieren. Die gesellschaftlichen Kreise, an die er sich wendet, werden ihrem Wesen nach von dem Dichter in der besten Weise geschildert. Die Wirkung des Schlagwortes, der Einfluß des Geldbeutels, der Hochmut gewisser Stände sind in einer Weise dargestellt, die man nur als meisterhaft bezeichnen kann. Vor allen Dingen aber ist die Persönlichkeit des Dr. Ewert selbst in einer Weise herausgearbeitet, die verrät, daß sich Wolzogen auch auf Menschen versteht, die durchaus als Ausnahmenaturen zu gelten haben. Der leichte Sinn, der in gerader Linie seine Aufgabe verfolgt und dabei Dinge und Verhältnisse, die anderen Menschen heilig als Selbstzweck sind, nur als Mittel für seine Ziele betrachtet, kommt ebenso zur Geltung wie die tiefere Natur, die solchen Ausnahmemenschen eignen muß, wenn sie – wenigstens in der Komödie – nicht verletzen sollen. Dr. Ewert ist ein Abenteurer, aber es ist ihm ernst um seine Sache. Seine Abenteurernatur ist gerade groß genug, um ihn Gefahren und Rücksichten vergessen zu lassen, aber sie ist nicht groß genug, um ihn dazu zu verleiten, Unternehmungen als bloßen Sport zu betreiben. Keine schwere, aber eine zähe, keine sehr tiefe, aber eine zielbewußte Natur, welche die Bedeutung ihres Tuns hoch anschlägt, ist dieser Abenteurer. Er ist leichtlebig genug, um die Frau seines reichen Wohltäters, die sich ihm an den Hals wirft, weil sie den Kraftmenschen liebt, kühl zurückzuweisen; aber er ist nicht frivol genug, um der armen Schauspielerin, die ihn innig liebt und die Mutter seines Kindes geworden ist, ihren Herzens-

wunsch zurückzuweisen, sie zu seinem Weibe zu machen. Er verachtet die elenden Gesellen, die eine Genossenschaft zur Ausnützung seiner afrikanischen Eroberungen begründen, aber er gebraucht sie, um seine Pläne auszuführen. Er gründet sich ein trauliches Heim mit seiner geliebten Kathi, der Mutter seines Kindes, aber er jauchzt doch auf, als die Nachricht kommt, daß das Reich sich seiner Unternehmung angenommen und er wieder zu den Kaffern gehen kann. Das Eigentümliche einer solchen Kraftnatur, die uns in jedem Momente aufs neue Respekt einflößt sowohl durch die gesunde Zielbewußtheit wie durch die Rücksichtslosigkeit ihres Wirkens, ist vielleicht niemals so vollendet geschildert worden wie in dieser Komödie. Wolzogen hat sich der Aufgabe gewachsen gezeigt, die Psychologie des ernsten Abenteurers, des höheren Zigeuners zu gestalten. Dieser höhere Zigeuner ist der Zigeuner der Tat. Ihm verdankt man die Errungenschaften der Kultur, zu denen man Kraft und Klugheit, aber keine moralischen Bedenken brauchen kann. Viele haben sich bemüht, ihn auf die Bühne zu bringen. Keinem ist es in so hohem Grade gelungen wie Ernst von Wolzogen. Ich glaube, der Grund liegt darinnen, daß Wolzogen ein Künstler ist, bei dem sich eine selten feine Beobachtungsgabe in einer spielenden Weise in Gestalten umsetzt. Wolzogen sieht viel und kann viel. Das ist einfach gesagt, aber es sind wenige, von denen man es sagen kann.

Nicht durch Situationskomik, nicht durch possenhafte Scherze, sondern durch geistreiche Entwickelung wahrer Konflikte und durch Darstellung wirklicher Menschen fesselt «Unjamwewe». Ich habe mich keinen Augenblick gelangweilt, und ich habe die Überzeugung, daß die Kurzweil nirgends mit einem Preisgeben der Kunst erkauft ist. Deshalb nenne ich Ernst von Wolzogen einen vornehmen Künstler. Ich glaube nicht, daß wir jetzt das ersehnte «deutsche Lustspiel» haben; aber das ist mir sicher: wir sind ihm durch Wolzogens neueste Schöpfung um ein gutes Stück näher gekommen. Wir werden bald so weit sein, daß wir auch im deutschen Lustspiele nicht ewig auf die «Journalisten» werden kommen müssen, wenn wir etwas einigermaßen Wertvolles nennen wollen.

«DIE EINBERUFUNG» (LE SURSIS)

Schwank in drei Akten von A. Sylvane und J. Gascogne

Aufführung im Residenz-Theater, Berlin

Eine drollige Begebenheit mit unmöglichen, aber heiteren Situationen zu versetzen und daraus ein Gemisch zu erzeugen, das ein Publikum zum Lachen bringt, welches sich nach langweiliger, prosaischer Tagesarbeit, nach ausgiebigem Diner und wohligem Mittagsschlafe amüsieren will, ohne irgendwie den Verstand in Tätigkeit zu versetzen oder sich anders als durch leichten Sinneskitzel aufzuregen: das alles verstehen die Franzosen. Und diese Methode, beim Publikum zu reüssieren, versteht, ins Berlinische übertragen, die Leitung des Residenz-Theaters. Davon hat sie mit der «Einberufung» eine Probe abgelegt. Man lacht im ersten Akte über einige gute Witze; man lacht in den folgenden zwei Akten über die Unverfrorenheit der Autoren, derlei Trivialitäten aufzutischen. Aber man lacht. Die «Einberufung» wird wohl hundert und mehr Aufführungen erleben.

«DIE ABRECHNUNG»

Ein Sittenbild in vier Akten von Maurice Donnay. Deutsch von Anne St. Cère

Aufführung im Neuen Theater, Berlin

Ein recht wenig harmonisches Zusammenklingen des schwindelhaften Treibens ekelerregender Geldmacherei mit den zartesten Regungen des liebenden Herzens brachte das neue Drama von Maurice Donnay «La Douloureuse», mit dem Direktor Lautenburg die Saison des Neuen Theaters eröffnet hat. Ein geistreicher Dramatiker mit feinem künstlerischem Takte ist Donnay. Ihm fehlt leider nur die Fähigkeit, eine spannende Handlung zu ersinnen. Die Leute, die nur zufrieden sind, wenn auf der Bühne möglichst

viel geschieht, kommen bei ihm nicht auf ihre Rechnung. Zäh ist die Entwickelung der Vorgänge, träge fließt die Handlung vorwärts.

Der Bildhauer Philippe liebt Helene, die Frau des Schwindlers Ardan. Dieser Ardan erschießt sich am Ende des ersten Aktes, und Helenens Hand wird für ihren Geliebten frei. In schönster Weise könnten die beiden ihr feuriges Liebesglück genießen, wenn sich nicht Helenens Freundin hindernd in den Weg stellte. Diese liebt den Bildhauer nicht minder glühend wie Helene. Er ist ein Schwächling und kann den Werbungen des brünstigen Weibes nicht widerstehen. Dieses übt Verrat an der Freundin. Es verrät dem Heißverlangten, daß Helenens Kind unehelich ist. Philippe rast und ist zerschmettert über diese Mitteilung; Helene rast und ist zerschmettert darüber, daß Philippe die Freundin liebt. Eine aufregende Szene zwischen beiden zeigt die Bitternisse, die sich zwei leidenschaftliche und liebende Seelen bereiten können. Eine «Abrechnung» zwischen beiden findet statt, wie früher eine Abrechnung zwischen dem Schwindler Ardan und der «irdischen Gerechtigkeit» stattgefunden hat. Zuletzt finden sich Philippes und Helenens Herzen doch wieder. Er hat in der Einsamkeit, sie in rauschendem Gesellschaftsleben vergessen und verziehen. Im Grunde sind es nicht Menschen, sondern Puppen, welche in diese Handlung verwickelt sind. Aber Charakteristik und Handlung werden ersetzt durch den Geist, der in den Reden dieser Menschen herrscht. Man hört den intimen Dingen, die da gesprochen werden, gespannt zu und vergißt, daß vor lauter Reden nicht gehandelt wird. Eine weiche, reife, süße Schönheit strömt aus diesen Reden. Man ärgerte sich immer wieder, daß ein wenig verständiges Publikum dieses feine, unsäglich schöne Reden mit Gähnen, Lachen, Zischen aufnahm. Allerdings war die Darstellung wenig geeignet, die wunderbaren Feinheiten des Dramas zur Anschauung zu bringen. Herr Jarno spielte statt des nervösen, dekadenten Schwächlings Philippe einen angefaulten Süßling; die Leidenschaft der Frau Reisenhofer war bei aller Lebendigkeit zu derb, um die sensitive Liebe der Helene wiederzugeben, die von so intimer Wahrheit ist, daß einem ein warmer Hauch über den ganzen Leib gehen muß, wenn sie gut dargestellt wird.

«FAUST»

Eine Tragödie von J.W. Goethe

Aufführung im Goethe-Theater, Berlin

Über die Aufführung, mit der das auf den Namen Goethe neugetaufte ehemalige Theater des Westens eröffnet wurde, möchte ich nur deshalb ein paar Worte sprechen, weil sie mir eines der schönsten Theatererlebnisse brachte, die ich in jüngster Zeit hatte: das Gretchen von Teresina Geßner. Ich hatte wieder einmal den Eindruck reifer Schauspielkunst. Man hatte einen schönen Abend verbracht, als man aus dem Theater ging. Man verzieh alles übrige. Man konnte es ja. Denn es war alles so mittelmäßig, daß man sich nicht freuen konnte, daß man sich aber auch nicht ärgerte, denn es gibt einen Grad von gleichgültiger Mittelmäßigkeit, wo alles Eifern aufhört.

«MUTTER ERDE»

Drama in fünf Aufzügen von Max Halbe

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Wie Liebende sprechen, das hat Max Halbe bis auf den Grund erforscht. Er kennt sie alle, die ewig jungen Gefühle: das Jauchzen des seligen, trunkenen und die herbe Pein des unglücklichen Herzens. Und er hat zarte, weiche Töne, um von süßen Seelengeheimnissen und lieblichen Schwärmereien zu singen. Ebensowenig fehlt ihm die Kraft zu dem Aufschrei des gequälten Innern, das umsonst nach Labung für seinen Liebesdurst lechzt, oder dem der zeitweilig gewährte Genuß von dem herzlosen Schicksal entzogen wird.

Spricht Max Halbe diese Sprache der Liebesleidenschaft von der Bühne herab zu uns, dann schmeichelt er sich ein in unsere Herzen. Seine Beziehungen zum Publikum sind dann selbst ein

Liebesverhältnis. Leider wird dieses Liebesverhältnis dann gestört, wenn er uns die großen Menschheitsprobleme und die Psychologie der selteneren Menschen, die an der Lösung dieser Probleme mitarbeiten wollen, vorführt. Es gibt Menschen, deren Wesen sich dem feinen Beobachter leicht enthüllt, die dem forschenden Blick keine Rätsel aufgeben. Solche Gestalten gelingen Halbes Künstlerschaft bis zur Vollendung. Den andern Naturen gegenüber, bei denen schonungslose Zergliederung des Seelenanatomen der formenden Kraft des Künstlers die Richtung geben muß, ist Halbe weniger glücklich. Ich glaube an den Tiefblick Halbes. Ich meine, wenn er ihn entfaltete, diesen Tiefblick: er müßte auf die entlegensten Gründe der menschlichen Seele kommen. Das scheint ihn aber gar nicht zu reizen. Dieses Gefühl habe ich Halbes Schöpfungen gegenüber immer gehabt. Sein neues Drama «Mutter Erde» hat es neuerdings in mir befestigt. Das Kunstwerk hat einen starken Eindruck auf mich gemacht, aber mehr durch die Kräfte, die in den Motiven stecken und die der Dichter nicht herausgelöst hat, als durch das, was dieser wirklich vor unseren Augen sich abspielen läßt.

Ein begabter Jüngling wird aus dem Vaterhause verstoßen, weil die Ideale eines jungen Weibes, das für die Freiheit ihres Geschlechtes arbeiten will, ihn mehr reizen als die Aussicht, dereinst mit der ihm vom Vater zugedachten Frau gemeinsam dem Gutsbesitze seiner Ahnen vorzustehen und ein Leben zu führen, wie es Vater, Großvater und so weiter hinauf geführt haben. Er verläßt den Vater und das Mädchen, das er wirklich liebt, um in kalter Verstandesehe mit der nüchternen Frauenrechtlerin zu leben und mit ihr zusammen eine Zeitung zu gründen, welche gegen die Knechtung des Weibes kämpft. Zehn Jahre dauert diese als Ehe verkappte Freundschaft zwischen Paul Warkentin und Hella Bernhardy, da stirbt des ersteren Vater. Aus diesem Anlasse reisen das «Ehepaar» und ein Freund des Hauses, der Pole Dr. von Glyszinski, nach dem Gute. Dieser Pole spielt eine sonderbare Rolle. Er schwärmt für Hella wie der schmachtende Liebhaber; sie benützt ihn zu Sekretärdiensten und stößt ihn zurück wie einen Kautschukballon, wenn er ihr zu nahe kommen will.

Paul ist er gleichgültig. Er duldet den Nebenbuhler, weil er ihn bei der Geschlechtslosigkeit Hellas für ganz ungefährlich hält. Hella und Paul sind verschiedene Naturen. Sie lebt in lauteren Abstraktionen, ihr Kopf ist von körperlosen Idealen vollgestopft. Sie redet wie ein Buch. Sie hat Paul für ihre Ideen begeistert; aber diese Begeisterung geht nicht tief. Er fühlt sich unglücklich. Denn in ihm lebt das Blut vollsaftiger Landmenschen, sein Inneres bleibt hungrig bei den Abstraktionen, die ihm die «Gattin» auftischt. Während zehn Jahren lebt er das Leben so dahin. Als er aber nach des Vaters Tode wieder in die Heimat kommt, die Herrlichkeiten seines Gutes wieder sieht und aufs neue schätzen lernt, ja, nun gar das Weib wiederfindet, das er einst geliebt: da lebt in ihm wieder auf, was er, durch Hella verblendet, aus sich verbannen wollte. Paul ringt sich los von seiner Versucherin; Antoinette verläßt den platten, dummgutmütigen, ekeln Gatten, dem sie nur gefolgt ist, weil Paul sie verschmäht hat. Beide wollen von jetzt ab nur noch einander gehören. In lüsternen Zügen trinken sie die Liebe, die sie Jahre entbehrt haben.

Ein kühner Dichter, der es versteht, Charaktere zusammenzubringen, deren gegenseitiges Verhältnis von höchstem Interesse für jeden modernen Menschen ist, hat diesen Stoff ersonnen. Schade nur, daß die Charaktere zu wenig vertieft sind, um dieses Interesse wirklich zu erregen. Hella ist nicht das Weib, von dem wir begreifen, daß es seiner Natur nach für die Freiheit seines Geschlechtes eintreten muß. Sie ist doch nur ein wandelndes und redendes Programm. Paul Warkentin hat ebensowenig Leib und Seele. Er handelt nicht aus Stärke, nicht aus Schwäche, nicht aus dem Gefühle, nicht aus Verstandesimpulsen: er tritt erst für die Rechte der Frau ein und sinkt dann Antoinette in die Arme, um mit ihr zur Mutter Erde zurückzukehren, weil der Dichter die zwei Seiten der Menschennatur – die zur Schwäche führende Vergeistigung und die gesunde Ursprünglichkeit – zeigen und miteinander in Konflikt bringen will. Wir würden uns keinen Augenblick wundern, wenn Paul doch wieder mit Hella in die Stadt zurückkehren würde. So wenig fließen seine Taten aus seinem Charakter. Vollends unbegreiflich bleibt, warum Hella den Gat-

ten nicht freigibt, als sie sieht, daß er von Antoinette nicht lassen will. Hat sie denn mit den Ideen der Freiheit nur geflunkert? Und für mein Gefühl noch unbegreiflicher ist, daß die beiden Menschen, Paul und Antoinette, die nach zehn Jahren sich wiederfinden, in den Tod gehen müssen, weil Antoinette es nicht ertragen könnte, wenn die Leute sagten, das fortgelaufene Weib lebt mit dem fortgelaufenen Mann. Die Freiheitsheldin, die ihren Mann an dem Zipfel festhält, den ihr die Gesetzgebung in die Hand drückt, und das liebende Weib, das dem brutalen gesellschaftlichen Vorurteile sich beugt, machen uns nicht warm.

Trotz alledem hat Halbes Drama eine große Wirkung auf mich ausgeübt. Wenn sie sich auch nicht ganz auslebt, so waltet doch darin eine bedeutende dramatische Kraft. Und wenn die Personen auch nicht recht auf den Beinen stehen, so spielen sich doch vor unseren Augen Konflikte ab, die in unserer Zeit tief begründet sind. Wir glauben dem Dichter, wenn wir auch seinen Personen nicht glauben.

Die Darstellung hätte mit Leichtigkeit manche Lücke ausfüllen können, die der Dichter gelassen hat. Eine völlig befriedigende Leistung bot nur Else Lehmann als Antoinette. Rudolf Rittner trug nichts zur Aussöhnung der zwei feindlichen Seelen bei, die in Pauls Brust wohnen, und Alwine Wiecke hat gezeigt, daß sie eine kluge Schauspielerin ist, die bei modernen Charakteren ihre Mittel so gut zu verwenden weiß wie bei klassischen; hinreißend wirkt sie aber da und dort nicht, weil sie zu wenig Temperament hat.

MAX HALBE

Drei dramatische Schöpfungen hat Max Halbe seinem Liebesidyll «Jugend» folgen lassen: das Scherzspiel «Der Amerikafahrer», die Komödie «Lebenswende» und jetzt «Mutter Erde». Etwas höchst Eigentümliches zeigt sich, wenn man Halbes Schaffen in seiner Entwickelung verfolgt. Es ist zweifellos, daß jede

seiner Leistungen reifer, besser als die vorhergehende ist. Und dennoch hat man bei keiner einen so ungetrübten, reinen und hohen Genuß wie bei der «Jugend». So hingebend warm, wie man bei den Szenen zwischen dem guten Hans Hartwich und dem anmutvollen Ännchen wurde, können wir bei Halbes andern Dramen nicht werden. Und wenn es dem Dichter auch immer wieder gelingt, Menschentypen zu zeichnen, die ebenso wie die beiden Pfarrer der «Jugend» uns die Frage aufdrängen: wo haben wir diese Menschen schon einmal gesehen; die Wirkung, die er mit seinem «Liebesdrama» ausgeübt, erneuert sich nicht.

Man wundert sich, wenn man sich hinsetzt und über den Eindruck nachdenkt, den die «Jugend» macht. Begreifen läßt er sich gar nicht. Man muß einmal auch ohne Begriffe zufrieden sein. Denn eine dramatische Handlung von solcher Unvernunft kann nicht leicht ein zweites Mal gefunden werden. Ein Schwachsinniger besorgt den Weitergang der fortwährend stockenden Handlung; derselbe Schwachsinnige führt die Konflikte und die Katastrophe herbei. Dieser Schwachsinnige spielt das Schicksal in dem Drama. Man muß seinen Verstand ausschalten, wenn man die wunderbaren Liebesszenen genießen, die vielsagenden Stimmungen auf sich wirken lassen will. Und Halbe ist der Zauberer, der uns zwingt, unseren Verstand auszuschalten. Er versetzt unsere Denkkraft in einen gesunden Schlaf, und wir werden ganz Herz, ganz Gefühl. Wir spüren nichts von den dramatischen Fehlern des Idylls.

Man muß ein großer Dichter sein, wenn man sich solche Fehler gestatten kann, wie sie die «Jugend» aufweist, denn man muß einen haarsträubenden Unfug durch unvergleichliche Vorzüge unsichtbar machen. Das ist Halbe gelungen. Und warum ist es ihm gelungen? Weil er die Eigenart seines Talentes frei, ungebunden walten ließ auf dem Gebiete, auf dem es zu Hause ist, und die Grenzen dieses Gebietes nicht überschritten hat. Halbe hat bei der «Jugend» verzichtet, den Fortgang der Handlung auf irgendeine innere Notwendigkeit zu gründen. Und dadurch hat er sein Glück gemacht. Der Zuschauer sagt sich, wenn doch wider seinen Willen während des Genusses sein Verstand er-

wacht: es herrscht der Unsinn im Fortgang der Handlung; aber er ist aufrichtig: er gibt sich nicht für Sinn aus.

Ein solches Zauberspiel mit dem Zuschauer kann man nur einmal treiben. Das sagte sich Halbe. Er wollte nun nicht mehr auf die innere Notwendigkeit im Fortgange der dramatischen Handlung verzichten. Er wollte Konflikte darstellen, die aus den menschlichen Charakteren, aus den Kulturströmungen der Zeit und aus den Verhältnissen sich ergeben, in welchen die Menschen leben. Ich glaube nun, daß Halbe auf diesem Felde seine Beobachtungsgabe im Stiche läßt. Seinem Können traue ich alles zu, seinem Wahrnehmungsvermögen nicht. Er würde uns mit derselben Leichtigkeit, mit der er Stimmungen hinmalt, die tiefsten sozialen Konflikte schildern, wenn es allein auf das Können ankäme. Aber er durchschaut diese Konflikte nicht, wenn sie sich in der Wirklichkeit abspielen; er kennt die bewegenden Kräfte nicht. Deshalb konstruiert er sie willkürlich und führt uns alle Augenblicke vor Unmöglichkeiten. Der wahre Dramatiker läßt eine Tatsache auf die andere folgen, weil er zwischen beiden die natürliche Zusammengehörigkeit erkannt hat. Halbe kennt diese Zusammengehörigkeit nicht. Deshalb konstruiert er sich eine solche. Und wie er sie konstruiert, darüber entscheiden seine Sympathien und Antipathien. Paul Warkentin (in «Mutter Erde») verwandelt sich aus dem Schwärmer für Frauenrechte in den Anbeter der Naturschönheit und der unmittelbaren weiblichen Reize nicht deshalb, weil ihn eine innere Notwendigkeit dazu treibt, sondern weil die Sympathien des Dichters für unverfälschte Natur ihn dazu geführt haben, der Sache diese Wendung zu geben.

Und so wenig die dramatischen Konflikte, so wenig sind die dramatischen Charaktere Halbes Element. Was die passiven Naturen und die Durchschnittsmenschen fühlen, das stellt er meisterhaft dar. Ihnen sieht er bis auf das Mark ihrer Knochen. Was die aktiven, die Ausnahmenaturen antreibt, das entgeht ihm. Was auf dem Seelengrunde dieser Menschen liegt, sieht er nicht. Er interessiert sich für einzelne Eigenschaften dieser Naturen. Die rücksichtslose Starrheit, die, ohne nach rechts oder links zu schauen, auf ein Ziel losgeht, hat er in dem Techniker Weyland

(«Lebenswende») dargestellt. Wie der ganze Mensch beschaffen sein muß, damit ein solcher Charakterzug bei ihm eine hervorragende Rolle spielen kann, das sucht Halbe nicht weiter zu erforschen. Es ist, um ein anderes Beispiel anzuführen, geradezu rätselhaft, warum die edelsinnige, opferfähige, hingebende Olga in der «Lebenswende» mit den burschikosen Manieren auftritt. Es fällt mir natürlich nicht ein, zu behaupten, daß derlei Charaktereigenschaften unvereinbar sind. Aber wir müssen begreifen, warum sie in einer Person vereinigt sind. Bei Halbe begreife ich nichts weiter, als daß ihm das eine so gut gefällt wie das andere, und daß es ihm sympathisch ist, wenn er beides zusammen antrifft. Bei der Wirkung eines Dramas kommt es darauf an, ob der Zuschauer fühlt, daß der Dichter ihm überlegen ist in jedem Augenblicke, oder ob er sich dem Dichter überlegen glaubt. Der Dichter ist uns immer überlegen, wenn wir uns bei jedem Schritte, den die Handlung vorwärts macht, sagen: es mußte so kommen, wir waren nur nicht klug genug, das schon vorher zu wissen. Wir sind dem Dichter überlegen, wenn wir uns sagen: nein, so kann es nicht kommen, das ist wider das Mögliche. Wir fühlen in diesem Falle, daß wir es besser wissen als der Dichter. Und das ist schlimm für diesen.

Der große Dramatiker ist wie der Entdecker von Naturgesetzen. Was beide uns sagen, wußten wir vorher nicht; aber es leuchtet uns sofort ein, wenn wir es hören. Was uns der schlechte Dramatiker darstellt, kommt uns vor wie die Reden eines Menschen, der uns von Wundern erzählt. Wir gehen über ihn zur Tagesordnung über.

In der «Jugend» hat Halbe darauf verzichtet, Dramatiker zu sein. Heute will er es sein. Vor vier Jahren hat er nur seine Vorzüge wirken lassen; jetzt stört er deren Wirkung dadurch, daß er auch das leisten will, was er nicht kann. Der Blödsinnige, der die Entwickelung vorwärtstreibt, lenkt uns von den stimmungsvollen Bildern im Pfarrhause nicht ab; wohl aber der Fortschritt der Handlung in «Mutter Erde», den wir nicht begreifen, weil er willkürlich konstruiert ist. Den offenbaren Blödsinn vertragen wir; die mangelhafte Gesetzmäßigkeit, die verdirbt alles.

Emerson sagt: «Der Dichter ist hingegeben den Gedanken und den Gesetzen, die ihren Weg selber kennen, und durch sie geleitet, steigt er vom Interesse an deren Sinn und Bedeutung, und von der Rolle eines Beschauers zur Rolle eines Schöpfers empor.» Halbe spielt zu früh die Rolle des Schöpfers. Er sollte sich länger in der Rolle des Beschauers gefallen. Dazu scheint ihm die Geduld zu fehlen. Der Zauber, den der Dichter auf uns ausübt, beruht darauf, daß seine Schöpfungen auf uns wirken wie die Erzeugnisse der Natur, daß wir ihnen gegenüber sagen: da ist Notwendigkeit, da ist göttliche Kraft. Was geschehen muß, weil die Natur es will, soll uns der Dichter zeigen; nicht aber, woran er mit seinen Neigungen hängt. Was durch seine natürliche Gewalt siegen muß, soll er siegen lassen; nicht aber das, von dem er gern möchte, daß es siege. Entzückend ist Emersons Vergleich des Dichters mit dem Träumenden: «Dies erinnert mich daran, daß wir alle einen Schlüssel zum Wunder des Dichters besitzen, daß der dümmste Dummkopf Erfahrungen zu eigen hat, die ihm Shakespeare erklären können – nämlich die Träume. Im Traum sind wir vollkommene Dichter, wir erschaffen die Personen des Dramas, wir geben ihnen angemessene Gestalten, Gesichter und Kleider. Sie sind vollkommen in ihren Organen, Stellungen und Gebärden, überdies sprechen sie nach ihrem eigenen Charakter, nicht nach unserem – sie sprechen mit uns, und wir hören mit Erstaunen, was sie uns sagen.» Halbe läßt diejenigen seiner Personen nicht nach ihrem Charakter sprechen, die einen Zug haben, der ihn besonders interessiert. Dann dreht er alle so, daß wir sehen, ob er diesen Charakterzug verehrt oder verabscheut. Wir sehen neben den Personen fortwährend den Dichter auf der Bühne.

«DAS TSCHAPERL»

Drama in vier Aufzügen von Hermann Bahr

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Wie er es immer macht, in der reizvollsten, liebenswürdigsten Pose, die ich mir vorstellen kann, erzählte Hermann Bahr vor ein paar Wochen in der Wiener «Zeit»: «Dieser Tage habe ich ein altes Buch von mir gelesen, ‹Die gute Schule›, meinen ersten Roman. Ich hatte die Korrekturen zur zweiten Auflage zu machen, die im Herbst erscheinen wird, da ist es mir nun seltsam ergangen. Das soll ich einmal gewesen sein? So hätte ich einst empfunden, so gesprochen? Es ist noch keine acht Jahre, daß ich ihn schrieb, im Winter von 89 auf 90, auf der Reise durch Spanien und Marokko. Und damals soll ich so gewesen sein? So ganz anders als heute, mir selber nicht mehr begreiflich nach kaum acht Jahren? Wie ist das möglich? Dies frage ich mich und weiß nicht recht, soll ich mich schämen, wie ich damals war, oder leise bedauern, daß ich es nicht mehr bin.» Was für Augen müßte er erst machen, der gute Hermann Bahr, wenn er noch ältere Bücher von sich lesen wollte! Er soll einmal das Schriftchen vornehmen, in dem er Herrn Schäffle, den schwatzhaften Nationalökonomen, im Jahre 86 «vernichtet» hat, oder sein Erstlingsdrama, in dem die «Heldin» eine nicht endenwollende Programmrede über das Wesen der Sozialdemokratie hält.

Nein, so langweilig war Hermann Bahr nie, ein ganzes Jahr hindurch seinen Freunden dasselbe Bekenntnis aufzutischen. Er muß es als Sünde empfinden, heute dem gleichen Gotte zu dienen wie gestern. Das scheint ihm nicht höflich gegen die andern Götter, die doch auch wollen, daß ihre Offenbarungen mit feurigen Zungen verkündet werden. Ehrlich gesagt: ich glaube, Hermann Bahr hat zuviel Geist, einen zu beweglichen Geist, um von einer Überzeugung, von einer Art zu schaffen, lange leben zu können. Ein anderer hätte die Gedanken des Schäffle-Büchleins in sich auswachsen lassen und wäre wahrscheinlich ein zweiter Lassalle geworden. Aber das schickte sich für Bahr nicht. Er ist dazu ein zu

großer Lebemann. Ein Lassalle zu sein! Wozu? Da müßte man ja nach Taten dürsten. Aber Taten brauchen Zeit. Man muß Geduld haben, bis man sie durchführen kann. Was soll ein so reger Geist wie der Bahrsche in der langen Wartezeit machen? Es ödet ihn an, zu handeln. Er will bloß genießen. Er will nicht das tun, was Lassalle tat. Er will bloß sehen, wie sich's lebt, wenn man so lebt wie Lassalle. Dann hat er genug von dieser Art des Geistes. So hat es Bahr immer gemacht. Er hat probiert, wie es sich lebt mit dem Naturalismus, dann versuchte er's mit dem Symbolismus, und jetzt ist er eben dabei, sich's beim Verspeisen der Weisheit des alten Goethe wohl sein zu lassen. Im März dieses Jahres schrieb er: «Goethe dienen zu dürfen, sehen wir als das Höchste an; wir möchten, daß ein Strahl von ihm auf uns falle.»

Diese Hinneigung zum alten Goethe erkläre ich mir bei Bahr in folgender Weise. Er hat früher etwas nicht gesehen, was in den Dingen vorhanden ist: das Ewige, das Notwendige. Er hat nur das Zufällige, das Alltägliche, das Vorübergehende gesehen. Deshalb blieb ihm alles das leere Phrase, was Goethe über das Ewige, das Unvergängliche sagt. Eines Tages ging Bahr der Sinn auf für dies Ewige. Da fand er es auch bei Goethe. Jetzt erst lernte er den Alten von Weimar schätzen.

Jetzt erschienen ihm aber auch alle Dinge anders als früher. Einst hatte er sich die Menschen und die Dinge von allen Seiten angesehen; er hatte da einen feinen charakteristischen Zug, dort eine verborgene Eigenschaft entdeckt und konnte sich nicht genug tun in der Wiedergabe solcher Einzelheiten. Jetzt sieht er nur die großen Linien, das Bedeutsame, das Ewige, wie er es selbst auch nennt. Einst hat er allen Wert auf das Psychologische, auf die Zergliederung der Seele gelegt. Jetzt glaubt er zu erkennen, daß gewisse Arten von Konflikten, von Verhältnissen zwischen den Menschen notwendig sind, gleichgültig, wie diese Menschen im einzelnen beschaffen sind. Einem Dummen kann dasselbe passieren wie einem Gescheiten. Beim Ödipus kommt es nicht darauf an, wie er als Charakter beschaffen ist, sondern nur darauf, daß er seine Mutter zum Weibe nimmt. «Worin ist denn Romeo um so viel anders als Mercutio oder Benvolio? Ist er heißer, ist er edler,

ist er klüger? Nein, aber er ist der, dem das mit der Julia geschehen muß. Mehr werden wir nie von ihm wissen, aber wir brauchen es auch nicht.»

So empfindet Bahr heute. So legt er sich den Goethe zurecht. Und von diesem Gesichtspunkte aus schafft er auch. Das hat sein «Tschaperl» verraten. Da ist ein Musikkritiker, Alois Lampl, der redet und handelt so dumm, wie es nicht einmal ein Kritiker darf. Da ist seine Frau, die durch die Schöpfung einer Oper plötzlich berühmt geworden. Wenn wir sie so sehen und ihr zuhören, ist sie wirklich nichts weiter als ein «Tschaperl». Der Ausdruck ist anwendbar auf eine Person, die immer das Gegenteil von dem erwartet, was sie vernünftigerweise erwarten sollte, die es nie zu dem geringsten Grade von Selbständigkeit bringt, weil ihr alles vorbeigelingt, was sie machen will. Auch eine gewisse Ängstlichkeit gehört dazu, wenn man ein «Tschaperl» sein will. Aber man darf alle diese Eigenschaften nur in liebenswürdiger Form haben. Ein solches «Tschaperl» soll die Tondichterin Fanny Lampl freilich nur in den Augen ihres Mannes sein. Aber wenn wir ihr zuhören, können wir über ihre Geistesverfassung auch keine bessere Meinung bekommen als ihr Gatte.

Aber alles das schadet nach Bahrs augenblicklicher ästhetischer Überzeugung gar nichts. Ob Fanny dumm oder gescheit ist, ob sie Reden führt, die von Geist übervoll sind, oder ob sie ein wirkliches «Tschaperl» ist: darauf kommt es nicht an. Die Hauptsache ist, daß ihr das mit dem Alois geschehen muß. Mehr «werden wir nie von ihr wissen, aber wir brauchen es auch nicht».

Etwas anders hat der alte Goethe schon gedacht und empfunden. Ihn interessierte auch, wie der Tasso denkt, redet und handelt, nicht bloß, was ihm mit der Leonore passiert. Aber Hermann Bahr wollte nicht Goethe werden, auch wenn er es könnte. Wie er einst nicht Lassalle hat werden wollen, auch wenn er es gekonnt hätte. Goethe hat ihn auf das Ewige aufmerksam gemacht. Und nun lebt er und gestaltet dieses Ewige in seiner eigenen Weise. Und diese Weise ist interessant. Was in Wien den Leuten passieren kann, das stellt Bahr in reizvollster, geistreicher Art im «Tschaperl» dar. Nur in Wien kann sich das begeben, was sich im

«Tschaperl» begibt. Aber in Wien ist so etwas notwendig. Es gehört zum «Ewigen» von Wien. Man soll nur ja nicht glauben, daß in Wien die Menschen alle so dumm sind wie diejenigen, die im «Tschaperl» auf der Bühne stehen. Aber was da passiert, das trifft in der Donaustadt die Gescheiten ebenso wie die Dummen. Mit gescheiten Leuten hätte es sich nicht so leicht machen lassen wie mit dummen. Deshalb hat es Bahr halt mit dummen gemacht. Das ist so ein wienerischer Zug in ihm. Warum es sich schwerer machen, als es notwendig ist? Immer gemütlich!

Manchmal sieht es aus, als wenn Bahr mit dem Wienertum Ulk triebe. Lampls Vater war dereinst ehrsamer Hausmeister. Bahr beschreibt ihn: «Charakteristische Alt-Wiener Figur, etwa wie der alte Bauernfeld in den letzten Jahren». Es ist zwar gleichgültig, ob das, was passiert, dem alten Bauernfeld oder einem Hausmeister passiert, aber diese Personsbeschreibung ist ein bißchen zu wienerisch. Sie klingt schon so, wie wenn ein Ur-Berliner einen Wiener beschreibt.

Es spricht sehr für die Vortrefflichkeit der Bahrschen Komödie, daß die Aufführung im Lessing-Theater ihr keinen Mißerfolg hat bereiten können. Franz Schönfelds Alois Lampl war nicht vom Ewigen und auch nicht vom Zeitlichen des Wienertums erfüllt, und Jenny Groß' Fanny war weder ein «Tschaperl» noch sonst irgend etwas Erhebliches. Adolf Klein als alter Lampl war so halb Bauernfeld, halb Hausmeister. Aber sowohl Bauernfeld wie jeder Wiener Hausmeister würden sich für dieses Konterfei bedanken. Es ist klar: Bahr hat wienerischen Geist in reichem Maße in sein Stück einfließen lassen. Denn die Berliner Vorstellung hat von diesem Geist so viel verduften lassen, als nur irgend möglich war; aber das Wienerische war nicht umzubringen.

Als er bemerkte, wie er sich seit acht Jahren geändert hat, da tröstete sich Bahr mit den Worten: «Nein, wir haben es nicht zu bereuen, daß wir anders geworden sind. Aber wir sollen uns auch nicht schämen, wie wir damals waren. Es ist doch gut gewesen, denn es ist notwendig gewesen. Wir mußten erst versuchen, uns selbst eine Sprache zu finden; dann konnten wir den ewigen Sinn jener alten (Goetheschen) erst entdecken. Heute lächeln wir frei-

lich, daß wir uns damals zu abgezappelt haben.» Nun ist nur eines zu wünschen, Bahr möge es sich weder bei den Ur-Wienern noch bei dem alten Goethe zu behaglich einrichten. Beide sind verführerisch behäbig. Bahr darf nicht mit dauernden Gedanken befestigt werden. Er muß in schwankender Erscheinung leben. Ein Bahr, der sich gleich bleibt? Nein, das geht nicht!

«DAS HÖCHSTE GESETZ»

Schauspiel in vier Akten von T. Szafranski

Aufführung im Berliner Theater, Berlin

Ein rechter Schmaus für die Ordnungsparteien aller Schattierungen ist es, was Herr Szafranski unter dem Namen «Schauspiel» in die Welt gesetzt hat. Was er die Leute, die in dem Machwerk auftreten, reden läßt, das redet in den Verhältnissen, die er im Auge gehabt hat, kein Mensch. Das schreiben nur die Journalisten der verschiedenen Richtungen. Da ist ein Tor, Emil Treder, der täglich den «Vorwärts» liest und abends in den Volksversammlungen die angelesene Weisheit den «Genossen» vorplärrt. Eine seiner «Reden» hat ihn ums Brot gebracht. Er und seine Familie sind durch den «sozialdemokratischen Irrwahn» in das tiefste Elend gekommen. Sein Verführer ist ein gewisser Lembke, der unter dem Vorwande, der großen Sache der Partei zu dienen, die selbstsüchtigsten und schmutzigsten Wege geht. Dieser Lembke ist eine Gestalt, die im Leben ganz unmöglich ist. Derlei Persönlichkeiten malen nur die schlimmsten Provinzblättchen der «Parteien der Ordnung» an die Wand. Und Treders Frau? Nun, die spricht im Tone etwa einer Zeitung für Hausfrauen. Nicht ein gerades Wort, nicht eine naive, ursprüngliche Empfindung ist in dem «Schauspiel» zu entdecken. Vom Anfang bis zum Ende wird man von dem ödesten Zeitungsschreiberstil angeekelt. Dabei stürmen Bru-

talitäten auf den Zuschauer ein, die unerhört sind. Die Frau Treder liegt im Sterben. Der Arzt will schnell noch etwas Notwendiges aus der Apotheke holen. Da läuft ihm Treders Tochter in den Weg, in die er sich seinerzeit vergafft hat. Sie wies seinen Antrag damals zurück, weil sie bereits den Weg aller Dirnen gegangen war. Jetzt aber entspinnt sich eine längere Auseinandersetzung zwischen den beiden. Es ist empörend, zusehen zu müssen, wie dieser Arzt, statt das Rezept zu besorgen, alte Liebesgeschichten aufwärmt. Und ganz unerträglich ist der Schluß. Ein philiströser Regierungsbeamter gibt seine Tochter mit Freuden dem Sohne des Sozialisten zur Frau, trotzdem Vater und Sohn im Gefängnis gesessen haben. Sie standen in dem Verdachte, einen geheimen Erlaß gestohlen und dem «Vorwärts» überliefert zu haben. Ja, er tut noch mehr, dieser wackere Regierungsbeamte. Er bekehrt den durch das Elend weich gewordenen Sozialisten zu der Überzeugung, daß das «höchste Gesetz» nicht darin zu suchen sei, Pläne für eine blaue Zukunft zu schmieden, sondern zu «arbeiten». Die Bekehrung wird durch die hohlsten Phrasen, die je ein mit dem Leben Zufriedener gesprochen hat, bewirkt.

Die Vorstellung im Berliner Theater stand als Leistung nicht höher als die «Kunst» des Autors. Nur Maria Pospischil fesselte durch ihre Darstellung der Frau Treder. Diese Frau ist aus dem Fenster gesprungen, weil sich der Verführer ihres Mannes, der böse Lembke, ungebührlich gegen sie benommen hat. Sie stirbt infolge der Verletzungen, die sie sich dabei zugezogen hat. Das lange, allzulange Sterben geschieht vor unseren Augen. Und Maria Pospischil stirbt mit einer Kunst, die einem an die Nieren geht. Man sitzt da und möchte starr werden vor Entsetzen. Ich bin überzeugt: viele Frauen, die im Theater waren, haben die ganze folgende Nacht kein Auge zugemacht. Maria Pospischil ist der großen tragischen Töne in bewundernswerter Weise mächtig. Diese Sterbensszene war voll «Lebenswahrheit» und zugleich von feinster künstlerischer Stilisierung.

«WAIDWUND»

Schauspiel in drei Aufzügen von Richard Skowronnek

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Daß auf das unglaublich schlechte Schauspiel «Die Einzige», das wir in der vorigen Woche im Schauspielhause genossen haben, ein ebenso schlechtes in dieser Woche folgen könne, hätte ich nicht gedacht. Geschraubte Charaktere leben in unmöglichen Verhältnissen, und was mit ihnen vorgeht, spottet jeder Beschreibung. Man müßte ganz unfähig sein zu jeder Wahrnehmung einer menschlichen Individualität, wenn man an diesen Puppen Gefallen finden wollte. Alles erdacht, alles zusammengestoppelt am Schreibtische. Die Handlung zu erzählen ist ganz unmöglich. Denn der absolute Unsinn ist nicht in wenigen Sätzen wiederzugeben, wohl aber in einem dreiaktigen Drama. Wer die Sache in Worte fassen wollte, müßte Sinn in sie bringen. Vernünftig über sie zu reden, hieße sie fälschen. Man ging aus dem Theater mit einem Gefühle, das nur mit dem physischen des verdorbenen Magens zu vergleichen ist. Ich habe mich, während ich dieser Vorstellung beiwohnte, mit dem «Aschermittwoch» ausgesöhnt, den ich vor einigen Tagen im Neuen Theater gesehen habe. Das ist ein wüster Schwank, aber anspruchslos. Er will nichts sein als ein Ragout von tollen Späßen, über die man lacht, wenn man kein Philister des Idealismus ist, der immer gleich mit der Ästhetik bei der Hand ist. Man kommt sich zwar nachher, wenn man gelacht hat, verteufelt dumm vor. Aber man hat doch eben gelacht. Und bei Skowronnek kann man weder lachen noch weinen. Doch nein, man lacht doch! Man lacht dann, wenn der Dichter seine Rührszenen ausführt. Da wird seine Kunst wirklich «lächerlich».

«DAS STÄRKERE»

Schauspiel von Carlot Gottfried Reuling

Aufführung im Schiller-Theater, Berlin

Wenn mir der Pfarrer Johannes Küster, dessen Schicksal Carlot Gottfried Reuling dramatisiert hat, im Leben begegnete, ich würde seinen Umgang nicht suchen. Er wäre mir gleichgültig. Er ist ein Schwächling, ein Mann, der will, aber nicht wollen kann. Er läßt alles über sich ergehen. Er hat sich in jungen Jahren mit Sophie Walz verlobt. Das Mädchen hat ihm die Mittel gegeben, um zu studieren. Ihre einflußreichen, frommen Verwandten haben ihm eine Pfarrstelle verschafft. Er hat Interesse für Naturwissenschaft. Er tändelt mit Naturgegenständen. Daß er sich als Pfarrer unglücklich fühlt, will uns zwar Reuling glauben machen. Wir glauben es aber nicht. Sein Interesse an der Erkenntnis ist nicht intensiv genug. Hätte er Naturwissenschaft studiert, so würde er etwas anderes wollen. Er hat kein Eisen im Blut. Er möchte sich gern von seiner Braut, die ihm nicht mehr gefällt, nachdem er viele Jahre mit ihr verlobt ist, trennen. Denn er liebt sein Cousinchen, die kluge Frieda Bügler, die ihn versteht. Sie schwätzt so gescheit und ist so brav, daß sie fast widerlich ist. Sophie erinnert ihn energisch an die Pflicht, die er ihr gegenüber auf sich geladen hat. Sie hat ihm das Geld zu seiner Ausbildung gegeben, weil sie ihn heiraten wollte. Sie macht ihm klar, wie unmännlich es ist, ihr den Rücken zu kehren, weil seine Liebe einer anderen gehört. Er gehorcht brav. Die Pflicht ist das Stärkere. Sie siegt. Er entsagt der guten, gescheiten Frieda und wird die erzwungene Heirat mit Sophie eingehen. Aber er rächt sich. Er rächt sich, wie es Schulknaben zu tun pflegen. Er begleitet die Leiche einer Selbstmörderin zu Grabe, obwohl das den Empfindungen seiner Braut und ihrer Verwandten widerspricht. Warte nur, ich will dir noch schöne Dinge aufführen. Was dich ärgert, das tue ich. Warum hast du mich gerade heiraten wollen.

Daß das Weib viel opfert, um dem Geliebten zu helfen, daß seine Liebe vor keiner Opferwilligkeit zurückschreckt, ist bekannt.

Daß dieses Weib in dem Augenblicke, als sie die Neigung des Geliebten für sie erloschen sieht, ihn zwingt, sie zu heiraten, halte ich für Unsinn. Solchen Tatsachen gegenüber erwacht der Stolz im Weibe. Es sagt sich: nein, ohne deine Neigung will ich dich nicht besitzen. Handelt ein Weib in anderer Art, so geht uns diese Art nichts an. Sie erweckt in der Wirklichkeit Ekel; und wir lehnen sie ab, wenn sie uns in der Dichtung entgegentritt.

Ich weiß, was die gelehrten und ungelehrten Ästhetiker der Gegenwart sagen werden. Die reine Kunst, ist ihre Meinung, hat sich nicht darum zu kümmern, ob eine Persönlichkeit, ein Vorgang uns sympathisch sind oder nicht. Sie hat darzustellen, was geschieht, nicht das, was wir gerne geschehen lassen möchten. Allein eine solche Kunstanschauung ist weichlich, weibisch. Die reine Kunst ist ein Weib. Und wenn sie sich nicht befruchten läßt von einer Weltanschauung, von dem Empfindungsleben, das haßt und liebt, so wird sie eine alte Jungfer. Carlot Gottfried Reulings Kunst ist eine alte Jungfer. Es ist kein männlicher Zug in dem Schaffen dieses Dichters. Männlich wäre es gewesen, wenn er den Johannes Küster hätte den Entschluß fassen lassen, Sophie aufzugeben. Alle Vorurteile dürften ihn nichts angehen. Seine Entsagung ist weibisch; ein starkes Durchdrücken seines Willens, die Hingabe an seine Leidenschaft, an seine Ziele wäre männlich gewesen. Das hat zwar mit der reinen Kunst nichts zu tun, aber die reine Kunst macht es nicht. Das Kunstwerk darf nicht von unseren Sympathien und Antipathien unberührt bleiben. Warum sollen wir uns im Theater bieten lassen, was uns im Leben uninteressant ist?

Aber im Grunde sind sie doch brave Christen und Philister, diese Dichter vom Schlage Reulings. Das rücksichtslose Wollen, das starke Können ist nicht nach ihrem Sinne. Der Pflicht gehorchen steht ihnen höher als das Durchsetzen der Persönlichkeit. Entsagung ist ihr Losungswort. Im Gehorchen sehen sie Frömmigkeit. Und Frömmigkeit wollen sie. Frömmigkeit ist ihnen das Gute; das Waltenlassen der Eigenpersönlichkeit nennen sie böse, verwerflich. Und vor dem Worte Egoismus bekreuzigen sie sich. Was nützt es, daß Reuling ein wirklicher Dichter ist? Daß er

ernstliches, künstlerisches Wollen hat, wenn uns doch seine Lebensauffassung widerlich ist? Wenn wir stets das Gefühl haben: in seinem Drama hätte alles anders kommen sollen? Eine schwächliche, mattherzige Lebensanschauung spiegelt das Drama «Das Stärkere». Der Mut zum Handeln, zum Streben nach eigenen Zielen fehlt dem Dichter. Deshalb fehlt er auch seinem Helden. Und wo Reuling Energie zeichnet, wie in Sophie, da zeichnet er sie falsch. Da läßt er sie das Gegenteil von dem wollen, was sie im Sinne einer gesunden psychologischen Anschauung wollen müßte.

Ein Stück von einem Philister und für Philister ist dieses Drama. Wer kein Philister ist, fühlt sich angeödet von ihm.

«AGNES JORDAN»

Schauspiel in fünf Akten von Georg Hirschfeld

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Der Künstler stellt die Dinge und Begebenheiten so dar, wie sie durch sein Temperament hindurch ihm erscheinen. An diese Vorstellung Zolas mußte ich denken, als ich nach der Aufführung des neuen Dramas von Georg Hirschfeld, «Agnes Jordan», nach Hause ging. Das Schicksal einiger Menschen will Hirschfeld in fünf Bildern darstellen. Die zart empfindende, bildungslüsterne Agnes Sommer ist von ihrem Onkel, dem idealistischen Adolf Krebs, mit den Schriften der Klassiker trefflich gefüttert und mit weisen Lehren sorgsam aufgepäppelt worden. Dieser Onkel ist zu Höherem geboren. Er wollte Musiker werden. Die Verhältnisse haben ihn zum Kaufmann gemacht. Er leidet an einem verfehlten Leben. Jeder Schritt, den er unternimmt, bringt ihn rückwärts statt vorwärts. Sinnig gibt ihm der Dichter den Namen Krebs. Er hat auch mit seinen Erziehungsexperimenten kein Glück. Sie vergafft sich,

trotz ihrer Bildung, in den rohen Gustav Jordan, der nichts liest als schlüpfrige Romane und die «Vossische Zeitung». Wie diese beiden Leute miteinander leben im Jahre ihrer Verheiratung 1865, wie sich ihr Zusammensein 1873, wie 1882 und endlich wie im Jahre 1896 gestaltet: das schildert Georg Hirschfeld. Er hat diese vier weit auseinanderliegenden Jahre allerdings nicht ganz beliebig aus einem Zeitraum von 31 Jahren herausgegriffen. Denn im ersten erfahren wir, wie ein rücksichtsloser Egoist mit der gewonnenen Frau in seiner Art zärtlich ist. Das Jahr 1873 gibt ihm Gelegenheit, seine ganze Brutalität glänzen zu lassen. Der gute Onkel Krebs steht vor dem Bankrott und will das Geld wieder haben, das er dem sauberen Neffen zur Gründung einer bürgerlichen Existenz geliehen hat. Deswegen wird er von diesem mit den ausgesuchtesten Roheiten überschüttet. 1882 ist das eheliche Verhältnis zwischen Agnes und Gustav Jordan soweit gediehen, daß die zart empfindende Frau ihrem Manne davonläuft und sich nur bewegen läßt, in sein Haus zurückzukehren, weil der älteste Sohn schwer krank ist und die Mutter braucht. 1896 erlebt die durch drei Jahrzehnte brutalisierte Frau das Glück, daß sich ihr Sohn mit der Tochter ihrer Freundin verbindet. Meiner Empfindung nach hätte aber Hirschfeld doch auch jedes beliebige andere Jahr aus dem genannten Zeitraume herausgreifen und uns das Schicksal seines Ehepaares in demselben darstellen können. Denn die erwähnten Ereignisse interessieren uns nach dem im ersten Aufzug gegebenen Konflikt viel zu wenig. Wir werden immer müder und wollen zuletzt nicht mehr mitgehen. Mein Gefühl verlangt nicht eine an Einzelheiten reiche Handlung; aber es will, daß ein Bedürfnis befriedigt werde, das der Dichter selbst erregt hat. Stelle ich an jemand eine Frage, die er durch seine Rede in mir selbst erregt hat, so will ich eine klare Antwort, die sich nur mit dem Gegenstande meiner Frage beschäftigt. Antwortet er mir dann alles mögliche, was mit meiner Frage kaum etwas zu tun hat, so werde ich unwillig. Und Hirschfeld erregt in mir eine Frage. Ich will nach dem ersten Akte wissen, wie sich das Verhältnis der beiden Menschen gestalten muß, deren Charakter er angedeutet hat. Ich erfahre darüber nichts, als daß Gustav Jordan

seine Frau roh behandelt und mit jedem Dienstmädchen, das ins Haus kommt, anbandelt. Im fünften Akt erwarte ich eine Entscheidung. Irgend etwas müßte eintreten, das eine genügende Antwort auf die Frage sein könnte. Statt dessen reden die Leute über die neue Zeit, die neuen Menschen und die neue Kunst. Ich kenne wenige Dramen, deren fünfter Akt so überflüssig ist wie der der «Agnes Jordan». Agnes hat 31 Jahre lang die brutalen Instinkte ihres Gatten ertragen müssen; sie wird es weiter tun. Alles, was der Onkel Adolf in ihrer Seele gepflanzt hat, ist allmählich verdorrt; ihr Tod wird nur wenig bedeuten. Denn sie stirbt schon 31 Jahre. Der Unterschied zwischen der völligen Vernichtung und dem Leben, das sie 1897 führt, ist der denkbar geringste. Wie sie langsam dahinstirbt, das berührt so unbehaglich, wie wenn eine Flamme langsam kleiner wird, weil kein Öl mehr vorhanden ist. Wir löschen eine solche Flamme lieber aus, ehe wir sie so langsam ersterben sehen.

Im Leben mag ein solches langsames Absterben oft vorkommen. Und für einen feinen Beobachter werden die Einzelheiten solchen Siechtums gewiß anziehende Beobachtungsobjekte sein. Hirschfeld ist solch ein feiner Beobachter. Aber er ist bloßer Beobachter. Er hat nicht den Willen, den Dingen Gewalt anzutun. Wenn er eine Begebenheit sieht, nimmt er sie hin und stellt sie dar, wie sie ist. Und Sünde erscheint es ihm, irgendeine gleichgültige Einzelheit, die ihm entgegentritt, wegzulassen. Deswegen ist er kein Dramatiker. Ein solcher greift einen Konflikt des Lebens auf und entwickelt ihn so, wie es sein Temperament, wie es seine persönliche Neigung verlangt. Er schaltet selbstherrlich mit der Begebenheit. Er zeigt, wie er sich den Zusammenhang der Ereignisse denkt. Vor der gemeinen Wirklichkeit hat er wenig Respekt. Ein Dramatiker würde Gustav und Agnes in Lagen gebracht haben, in denen ihre entgegengesetzten Charaktere in wilder Weise aufeinanderplatzen. Dazu hätte ihn sein Temperament geführt. Weil dies meine Auffassung ist, deshalb ist mir die erwähnte Vorstellung Zolas nach der Aufführung der «Agnes Jordan» eingefallen. Hirschfeld stellt die Dinge nicht dar, wie sie erscheinen, wenn sie durch ein Temperament, sondern so, wie sie aussehen, wenn sie durch die völlige

Temperamentlosigkeit gesehen werden. Ein glatter Spiegel ist dieser Dichter, der alles unverändert wiedergibt, was vor seine Fläche gestellt wird. Sauber und klar sind die Bilder, die er entwirft, aber es fehlt jeglicher Zauber einer Persönlichkeit. Wie durch einen künstlichen Apparat sind die Ereignisse in der Familie Jordan abgebildet. Dokumente für den Kulturhistoriker liefert Hirschfeld, aber kein Kunstwerk. Auf die Treue in der Wiedergabe des Beobachteten kommt es ihm an, aber nicht auf künstlerische Gestaltung. Ich kann mir vorstellen, daß mich unter gewissen Umständen auch eine solch treue Schilderung anziehen kann. Aber im ersten Akte des Hirschfeldschen Werkes sind alle Vorbereitungen zu einem Drama gemacht, von dem wir dann nichts sehen. Der Dichter ist uns dieses Drama schuldig. Wasser ist gewiß ein gutes Getränk, aber wenn uns jemand zu einer Flasche guten Weines einlädt und dann Wasser vorsetzt, so mag er zusehen, wie er mit uns fertig wird. Wir lassen uns eine solche Behandlung nicht gefallen.

Ich möchte in diesen Zeilen keinen Beitrag liefern zu dem alten und ewig jungen Schulgezänke über Idealismus und Naturalismus. Aber ich muß doch sagen: ich empfinde es als eine Indelikatesse gegen mich als Zuschauer, wenn mir jemand zumutet, die reine, unverfälschte Naturwahrheit in allen ihren Einzelheiten zwischen den drei künstlichen Wänden der Bühne zu beobachten. In dem Bühnenraume habe ich künstliche Verhältnisse vor mir. Das Leben in seiner ganzen Fülle geht da nicht hinein. Soll trotzdem die Illusion des Lebens vor mir entstehen, so muß das Fehlende eine Persönlichkeit, der Dichter, aus Eigenem dazugeben. Marionetten sind leblos. Ich sehe ihr Spiel dennoch gerne, wenn der Leiter einer Marionettenvorstellung gute Einfälle hat. Was der Geist des Dramatikers gestaltet, will ich von der Bühne herab vernehmen. Eine Persönlichkeit soll zu mir sprechen, nicht ein Beobachter des Lebens ohne Temperament, dem die Dinge nichts Besonderes sagen, daß er mir es in seinem Werke offenbaren könnte.

Viel interessanter als Hirschfelds Drama waren mir die Schauspieler, die es darstellten. Die Aufführung ist eine künstlerische Leistung von hohem Range. Emanuel Reicher hat einmal an Her-

mann Bahr geschrieben: «Wir wollen nicht mehr effektvolle Szenen spielen, sondern ganze Charaktere, mit dem ganzen Konglomerat von Ober-, Unter- und Nebeneigenschaften, die ihnen anhängen, ... wir wollen nichts anderes sein als Menschen, welche durch den einfachen Naturlaut der menschlichen Sprache aus ihrem Innern heraus die Empfindungen der darzustellenden Personen vermitteln, ganz unbekümmert darum, ob das Organ schön und klingend, ob die Gebärde graziös, ob dies oder das in dies oder das Fach hineinpaßt, sondern ob es sich mit der Einfachheit der Natur verträgt, und ob es dem Zuschauer das Bild eines ganzen Menschen zeigt.» Was er mit diesen Worten von sich fordert: in seiner Darstellung des Gustav Jordan hat er es mit jedem Worte, mit jedem Blick, mit jeder Miene, mit jeder Bewegung erfüllt. Alle Ober-, Unter- und Nebeneigenschaften des rohen, selbstsüchtigen, banausischen Gesellen kamen zum Ausdrucke. Alles wirkt überzeugend. Man hat bei jeder Einzelheit das Gefühl, daß von allen möglichen Arten, wie die Charaktereigenschaften Jordans auszudrücken sind, diejenige die allerbeste ist, die Emanuel Reicher gefunden hat. Und der Grundzug dieser Persönlichkeit ist von dem Darsteller in einer Weise erfaßt und durchgeführt, daß niemals auch nur leise eine Vorstellung aufstößt, es könnte etwas im geringsten anders sein. Reicher zur Seite steht Agnes Sorma, die alle Eigenschaften der Agnes Jordan von der liebevollen Hingabe an die höheren Güter des Geisteslebens und innerem, feinem, durch die zarteste Naivität geadeltem Dankgefühl gegenüber dem Onkel Adolf bis zu der edel-stolzen Haltung gegenüber dem Manne und der rührenden Ergebung in ihr Schicksal mit stilvoller, poetischer Wahrheit und großer Kunst darstellt. Nicht auf der Höhe dieser beiden Darsteller steht die Leistung Hermann Müllers, der den Onkel Krebs zu einseitig nur als wehleidigen, von seinem Schicksal niedergedrückten Mann darstellt. Soll diese Persönlichkeit überzeugend wirken, so muß – wenigstens leise – ein Zug von aktivem Idealismus ihrem Wesen beigemischt sein. Man muß sehen, daß er im Vorwärtsschreiten ein sympathisches Ziel vor Augen hat: dann kann man über sein unverschuldetes Rückwärtsschreiten mit ihm trauern.

«JUGENDFREUNDE»

Lustspiel in vier Aufzügen von Ludwig Fulda

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Die paar Zischer, die sich am Sonnabend nach jedem Aufzuge des Fuldaschen Stückes «Jugendfreunde» bemerkbar machten, scheinen mir auf einem Standpunkte der Beurteilung zu stehen, den der Kritiker der amüsanten, liebenswürdigen Arbeit gegenüber nicht einnehmen darf. Durch nichts macht sich der Kritiker langweiliger, überflüssiger und lächerlicher als durch Anlegung von Maßstäben, die durch die Natur eines Werkes und durch die Absichten, die der Autor mit ihm hat, ausgeschlossen sind. Gewiß gibt es einen Standpunkt, von dem aus man an der Zeichnung der Charaktere und dem Verlaufe der Handlung in den «Jugendfreunden» eine oppositionelle Kritik üben kann. Ich glaube jedoch, die beste Widerlegung einer solchen Kritik ist der Umstand, daß der Kritiker, wenn er unbefangen und naiv sich dem Genusse hingibt, zwei Stunden lang über diese «Jugendfreunde» herzhaft lächeln und auch lachen muß und daß die Widersprüche, in die sie sich durch den Gegensatz ihrer Ansichten und ihres wirklichen Lebens verwickeln, durchaus naturwahr und von dem Autor auf geistreiche Art dargestellt sind.

Vier Kameraden halten treu zusammen und verbringen ihr Leben, wie es ihnen behagt. Drei davon verloben sich im ersten Aufzug. Sie glauben, daß ihre Frauen sich ebenso in die Arme fallen werden, wie es die Männer als Junggesellen getan haben. Statt dessen zanken die Frauen bei der ersten Gelegenheit, die sie zusammenführt, und sagen voneinander die übelsten Dinge. Die Freunde überzeugen sich bald, daß sie ihr fröhliches Leben ohne die Frauen fortsetzen müssen. Das scheint ganz leicht zu sein, denn der vierte gebärdet sich drei Akte lang als energischer Gegner der Ehe. Warum sollten sich die drei Freunde nicht zweimal in der Woche in seiner «Junggesellenbude» zu gemütlichen Zusammenkünften ohne ihre Frauen einfinden? Schon sind die drei Verheirateten einig, da überrascht sie der vierte mit dem Ent-

schlusse, seine Stenographin zu ehelichen. Und da er augenscheinlich einen glücklicheren Fang getan hat als die drei Gefährten, so ist er gar nicht geneigt, den vom Schicksal mit lästigen Ehehälften gesegneten Kameraden ein Stelldichein zu gewähren, durch das sie sich fröhlich immer wieder in ihre Junggesellenzeit zurückträumen können.

In lustiger Weise läßt Fulda die Gegensätze aufeinanderstoßen. Es ist nicht seine Art, Situationswitze zur Herbeiführung von Verwicklungen und Lösungen zu benutzen. Es geht alles aus den Charakteren mit einer gewissen Notwendigkeit hervor. Diese Notwendigkeit ist allerdings nicht eine solche, die aus tiefen, psychologischen Untergründen der Seelen heraufgeholt ist, aber es scheint mir, daß Fulda mit der leichten Art, wie er die Menschen und die Dinge nimmt, gar nicht unrecht hat. Von Menschen, die wie diejenigen des Fuldaschen Stückes sind, interessiert uns auch im Leben nicht mehr, als der Autor uns vorführt. Fulda sagt uns von ihnen genau so viel, als wir von ihnen zu wissen wünschen. Eine größere Vertiefung der Charaktere und Verwicklungen würde, meiner Meinung nach, den Eindruck der Schwerfälligkeit machen. Die geistreiche, leichte Art, mit den Personen und Handlungen zu spielen, sehe ich als eine vorzügliche Eigenschaft des Autors der «Jugendfreunde» an.

Allerdings glaube ich, daß nur eine so vortreffliche Aufführung dem Stücke zu der von mir geschilderten Wirkung verhelfen kann, wie sie am Sonnabend das Deutsche Theater bot. Die vier Jugendfreunde fanden in den Herren Nissen, Rittner, Sauer und Thielscher vier Darsteller, welche die Absichten des Autors in prächtiger Weise zum Ausdruck brachten. Und die weiblichen Störenfriede wurden durch die Damen Trenner, Schneider und Eberty gut charakterisiert. Hätte es Fräulein Lehmann vermocht, die Stenographin so anmutvoll darzustellen, daß man an die Bekehrung des Ehegegners Martens besser hätte glauben können, so wäre gegen die Aufführung auch nicht das geringste einzuwenden.

«DAS NEUE WEIB»

Lustspiel in vier Aufzügen von Rudolf Stratz

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Erna Textor gebärdet sich aktelang als das «neue Weib», griechische und lateinische Sätze sprudeln von ihren Lippen, und, um Chemie, Handels- und Wechselrecht durchaus zu studieren, hat sie sich in eine kleine süddeutsche Universitätsstadt begeben. Sie hat von ihrem Vater eine Anilinfabrik geerbt und will nicht nur den Chemikern, die in ihrer Fabrik beschäftigt sind, auf die Finger schauen können, sondern auch mit Verständnis die Bezüge einheimsen, die ihr aus der Anilinfabrikation zufließen. Sie verteidigt mit Einsicht und fast weibischer Beredsamkeit die Gleichberechtigung von Mann und Weib. Sie verlangt von einem Kollegium, das aus pedantischen, engherzigen Lustspielprofessoren besteht, Einlaß in die Hörsäle und ist unglücklich darüber, daß der jüngste, fescheste Professor, der sogar in Leutnantsuniform auftritt, der heftigste Gegner ihrer Zulassung zu den Universitätsstudien ist. Sie ist von ihrem Vater, der zu Beginn des Stückes natürlich tot ist, mit einem langweiligen Menschen verlobt worden, der, um unsympathisch genug zu sein, Matthias Leineweber heißt. Uns geht das alles nichts an. Denn wir wissen, sobald die ersten Worte gefallen sind, daß Erna am Ende des Stückes nicht mehr das «neue Weib» sein, sondern dem Professor in der Offiziersuniform, der ihr die Pforten der Universität verschließt, als Braut in die Arme sinken wird. Rudolf Stratz darf uns das allerdings nicht gleich beim Aufgehen des Vorhanges sagen. Sonst gäbe es kein Lustspiel. Aber er muß es andeuten. Das verlangt die dramatische Technik. Daß wir diese Andeutungen von vorneherein durchschauen, das wird wohl an unserer Naivität liegen. Wir sind so geneigt, anzunehmen, daß Lustspiele mit Heiraten schließen. Warum sollte gerade Rudolf Stratz von dieser Lustspielsitte abgehen? Zwischen den Vorgängen, welche die Haupthandlung zusammensetzen, trinken Studenten Bier, singen Lieder, gehen auf den Paukboden und schwänzen Kollegien. In deutschen Lust-

spielen trinken, schwänzen und pauken die Studenten selbstverständlich noch viel mehr als in Wirklichkeit. Das macht der verfluchte Idealismus in der Kunst, der alle Dinge in ein ideales Licht rücken will. In der Zeit, welche Erna Textor nicht mit klugen Reden und die Studenten nicht mit Biertrinken ausfüllen, schwatzen Professorenfrauen dumme Sachen. Ein grundgelehrter, bedeutender Privatgelehrter trinkt so viel Wein, daß er einen Überrock für einen Menschen hält, und seine Frau versteckt ihm die Stiefel, damit er nicht in die Kneipe gehen kann. Auch unterrichtet eine junge Dame mit Backfischmanieren, die ihrem Berufe nach Zahnärztin ist, einen verbummelten Studenten über die Ideale des Lebens und den Nutzen der Arbeit.

Ausgezeichnete Schauspieler spielen in dem «Lustspiel». Fräulein Poppe macht uns die unmögliche Rolle der Erna fast möglich; Herr Keßler spielt den Professor in der Offiziersuniform vollendet. Herr Vollmer stellt den Privatgelehrten und Trinker mit einer Kunst dar, daß wir die Gestalt, die Stratz geschaffen, vergessen, und Frau Conrad als Zahnärztin kann man gar nicht genug loben. Das «Lustspiel» ist zum Davonlaufen, aber wegen der vorzüglichen Darstellung muß man es, wenn man einmal hineingeraten ist, zu Ende ansehen.

«IN BEHANDLUNG»

Lustspiel in drei Aufzügen von Max Dreyer

Aufführung im Berliner Theater, Berlin

Die Hauptperson in diesem Lustspiel ist eine Modedame. Sie schwärmt nicht für Hüte mit ausgestopften Vögeln. Das wäre zu altmodisch für sie. Eine richtige moderne Kopfbedeckung für ein Weib ist der Doktorhut, den trägt sie mit echter weiblicher Koketterie. Mit der Würde, die ihr dieser Hut verleiht, ist ihr die Kraft verliehen, den ehrsamen Bürgersfrauen eines kleinen

Städtchens an der Ostsee, die noch nicht bis zu der neuesten Mode vorgedrungen sind, bei einem Kaffeeklatsch, zu dem sie sie einlädt, allerlei gescheite Dinge über menschliche Vorurteile zu sagen. Es ist ihr ferner die Kraft verliehen, ihrem Bräutigam den Abschied zu geben, weil er, obgleich ihm nichts daran liegt, ob seine Frau einen Doktorhut oder einen Hut mit ausgestopften Vögeln trägt, doch nicht gestatten will, daß sie, wie eine Hebamme, in die Häuser geht und die Leute behandelt. Sie aber will durchaus die braven Landbewohner von allen möglichen Übeln befreien. Diese lassen sich das nicht gefallen. Sie behandeln das Fräulein Doktor als unmoralische Person. Die Hauswirtin will sie sogar aus dem Hause jagen. Ein junger Frauenarzt findet den richtigen Ausweg. Er hat keine Praxis, weil die biedern Provinzler keinen unverheirateten Frauenarzt wollen; sie hat keine Praxis, weil sie des männlichen Schutzes entbehrt. Das Einfachste wäre: die beiden heiraten sich. Sie tun es auch. Aber nur zum Schein. Aus irgendwelchen geheimnisvollen Gründen ist vorerst jede sinnliche Gemeinschaft zwischen den beiden ausgeschlossen. Sie haben jedes ein Schlafzimmer für sich. Es geht höchst platonisch zu. Nur ein alter Onkel, der bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit auf die Bühne kommt, redet von den künftigen Kindern, und die alten Tanten des Fräulein Doktor sowie eine ältliche Braut machen allerlei ungeheimnisvolle Anspielungen auf das Geschlechtsleben.

Es wird aber doch alles gut. Weil die alten Tanten und die alten Jungfern glauben, die beiden seien reell verheiratet, laufen sie zu ihnen und lassen sich von ihnen behandeln. Weil der junge Doktor trotz des platonischen Gebarens seiner Ehehälfte weiß, daß die Sache doch ihren natürlichen Weg nehmen muß, läßt er sein Weibchen zappeln. Er «behandelt» sie, auf daß sie von ihrem Platonismus zu einer gesunden Sinnlichkeit bekehrt werde. Er erreicht seinen Zweck: die natürlichen Weibinstinkte siegen. Oh, du meine Laura Marholm! Du hast zuletzt doch recht. Du hast es ja immer gesagt: der Mann ist des Weibes Inhalt.

Ich habe über dieses Lustspiel nicht viel zu sagen. Ich habe mich entsetzlich gelangweilt. Das psychologisch Unmögliche in den Personen war mir gräßlich. Es gibt aber auch Menschen,

welche über die Kontraste gelacht haben, die auf Kosten aller gesunden Psychologie erreicht werden. Vielleicht haben diese recht und ich unrecht. Wozu hat man sich auch das bißchen psychologische Beobachtungsgabe erworben? Es verdirbt einem nur den Geschmack an schlechten Theaterstücken.

Gespielt wurde ganz vorzüglich. Frau Auguste Prasch-Grevenberg stellte die kokette Modedame mit dem Doktorhute in trefflicher Weise dar, und Herr Sommerstorff war brillant in der Ausübung seiner schweren Praxis. Er hat alle Kniffe kennengelernt, um Menschen von dem bösen Platonismus zu befreien. Herr Formes als komischer Onkel war entzückend. Auch die kleineren Rollen fanden entsprechende Vertreter.

«GEBRÜDER WÄHRENPFENNIG»

Schwank in vier Akten von Benno Jacobson.
Musik von Gustav Steffens

Aufführung im Goethe-Theater, Berlin

Am 20. November hatte ich die Wahl, entweder in das Residenztheater zu gehen und dort das Schauspiel «Dorina» von Rovetta zu sehen oder im Goethe-Theater die «Gebrüder Währenpfennig» zu genießen. Als Mitglied der Deutschen Goethegesellschaft und früherer Mitarbeiter am Weimarer Goethe-Archiv habe ich mich natürlich entschlossen, ins Goethe-Theater zu gehen. Einen gesunden Schwank sieht man immer gerne; und das Goethe-Theater wird auf dem Gebiete des Schwankes nur das Allerbeste bringen, dachte ich mir. Da bin ich aber schön angekommen – dieses Vorurteil für den Namen Goethe hat mir einen maßlos langweiligen Abend eingetragen. Die «Idee» der «Gebrüder Währenpfennig» ginge noch. Der eine geizige Bruder, der altmodische Kleider trägt und nur Weißbier trinkt, und der andere, der im Sekt schwimmt und auch sonst in jeder Beziehung ein fideler Lebemann neuesten Schnittes ist, sind gar keine üblen Kontrastfiguren.

Daß zwei so verschiedene Naturen hart aneinandergeraten, ist mir auch begreiflich. Aber die schalen Späße, die innerhalb dieses Rahmens erscheinen, die witzlosen Anspielungen auf allerlei Dinge der Gegenwart wirken durch ihre Fadheit ermüdend, ja geradezu einschläfernd. Und der Schluß ist das Unglaublichste, was mir je im Theater vorgekommen ist. Der ältere Bruder hat dem jüngeren Feindschaft geschworen, weil dieser ihn einen simplen Kaufmann geschimpft hat. Deshalb sagt der ältere: der simple Kaufmann wird nie mehr ein Wort mit dir reden. Die Brüder müssen sich aber doch versöhnen. Also: der ältere Bruder wird Kommerzienrat. Jetzt ist er kein simpler Kaufmann mehr. Es ist nicht gegen seinen Schwur, wenn er mit dem Bruder wieder redet. Es gibt doch noch ein Kalau.

«DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN»

Schauspiel in fünf Akten von Heinrich von Kleist

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Zwei Grundzüge sind in Kleists Natur vereinigt. Der Sinn für das Große, das Kraftvolle verbindet sich bei ihm mit der Hingabe an das Geheimnisvolle, an die dunklen und unverständlichen Mächte im Menschenleben. In wunderbarer künstlerischer Harmonie wirken diese beiden Richtungen seines Schaffens in seinem historischen Ritterschauspiel «Das Käthchen von Heilbronn» zusammen. Eine echt ritterliche Persönlichkeit ist der Graf Wetter vom Strahl, und mit einem Empfindungsleben ist er begabt wie ein mystischer Schwärmer. Ein wackeres, braves Mädchen ist das Käthchen von Heilbronn, und geheimnisvoll sind die Ketten, die sie an den Grafen binden. Das Natürliche und das Übernatürliche wirken in dem Drama zusammen in der Weise, wie nur ein Dichter sie zusammenbringen kann, der mit kühner Beobachtungsgabe in die natürliche Wirklichkeit sieht und der zugleich den festen

Glauben hat, daß diese natürliche Art des Daseins nur der eine Teil der Welt ist.

Das Vermögen Kleists, komplizierte Charaktere zu zeichnen, ist ein unbegrenztes. Es gibt wenige Gestalten der Dichtung, die so wahr vor uns stehen wie Käthchens Vater, Theobald Friedeborn. Eine unermeßliche dichterische Kraft gehört dazu, einen Menschen darzustellen, in dessen Irrtum eine solche Größe liegt. Dieser Theobald Friedeborn könnte die banalsten und dümmsten Dinge sagen: wir würden von ihnen gefesselt sein wie von höchsten Wahrheiten.

Emanuel Reichers Darstellung dieses Friedeborn ist vollendet bis in die kleinsten Züge hinein. Mit tiefster Befriedigung saß ich da, und in bewundernder Erregung verfolgte ich das Stück Psychologie, das Reicher offenbart, indem er den Waffenschmied aus Heilbronn darstellt. Diese Rolle Reichers gehört zu den schauspielerischen Leistungen, die man nie wieder vergißt, wenn man sie einmal gesehen hat.

Und Agnes Sorma als Käthchen! Einen holderen Einklang zwischen schlichter, bürgerlich-anspruchsloser Art und träumerischem, weltentrücktem Wesen kann ich mir nicht denken. Ich habe gehört, daß es Menschen gibt, die das nicht empfunden haben. Aber die haben eine zurechtgelegte Vorstellung davon, wie so etwas sein soll. Agnes Sorma hat die wahrste Empfindung davon, wie es ist.

Leider ist nichts in der Welt vollkommen. Und vielleicht deshalb war der Graf Wetter vom Strahl durch Hermann Leffler so ungenügend vertreten. Es war mir unerträglich, diese geringe Kunst neben der vollendeten von Agnes Sorma und Emanuel Reicher zu sehen. Bei Agnes Sorma wirkt alles wie Natur, bei Hermann Leffler erscheint alles gemacht. Nichts kommt wie selbstverständlich aus seinem Munde, alles ist herausgezwungen. Dennoch darf man sagen, daß es Otto Brahm hoch anzurechnen ist, mit dieser Vorstellung unseren großen Heinrich von Kleist uns wieder in lebendige Erinnerung gebracht zu haben.

«DORINA»

Sittenbild in drei Akten von Gerolamo Rovetta.
Deutsch von Otto Eisenschitz

Aufführung im Residenz-Theater, Berlin

Wenn ich der Meinung wäre, ein Kritiker müsse sich schämen, wenn er einmal zum Schwärmer wird, so müßte ich ganz rot werden über das, was ich eben über «Das Käthchen von Heilbronn» niedergeschrieben habe. Aber ich schäme mich gar nicht. Ich will mich aber auch gleich wieder zusammennehmen und ganz vernünftig sein. Die Erinnerung an «Dorina» von Rovetta bringt mich auch schon wieder zur Vernunft. In ihr ist nichts, was Veranlassung zur Schwärmerei gibt. Der Baron Nicki ist zuerst ein unreifer Knabe voll Leidenschaft, ein Kindskopf, wie er im Buche steht. Er verliebt sich in Dorina, die im Hause seiner Mutter eine Enkelin derselben erzieht. Die Mutter jagt die gute Dorina aus dem Hause. Nun wird diese Sängerin. Sie gerät dabei in die Hände eines Schwindler-Ehepaares: des Maestro Constantini, der sie im Singen unterweist, und seiner sauberen Ehehälfte. Diese verkommenen Leute wollen die brave Dorina nach jeder Richtung hin ausnützen. Aber Dorina ist moralisch, und die Constantinis sind unmoralisch. Deshalb ist Dorina traurig, weint und wimmert in einem fort. Auch der Nicki, der sie einst geliebt, erscheint wieder auf der Bildfläche. Jetzt aber ist er ein blasierter Lebemann, der sich in Paris und in Monte Carlo die Kindsköpfigkeit abgewöhnt hat. Die Dorina sieht er nunmehr als seine «liebe Kleine» an und schickt ihr Geld, damit sie ihre Schulden bezahlen könne. Dorina ist unglücklich darüber, daß aus dem leidenschaftlichen Kindskopf ein blasierter Roué geworden ist. Sie weint, weint, und will fort, fort. Da fällt der Vorhang. Wenn er wieder aufgeht, ist Dorina eine berühmte Sängerin, eine geniale Carmen, und läßt sich von allen möglichen Leuten anlieben, von einem Herzog sogar aushalten. Nicki hat sich nicht weniger verändert. Er ist wieder «tief» geworden. Er liebt Dorina wieder wie sich

selbst. Er will sie heiraten. Sie ist etwas klüger geworden. Sie läßt ihn ein wenig zappeln. Dann aber heiratet sie ihn doch.

Wozu nur spotte ich? Das Stück ist nämlich gar nicht so unbedeutend. Es ist wirklich Psychologie darin. Alles, was vorgeht, ist interessant. Doch nein. Nicht alles. Was bei offener Szene vorgeht, ist matt. Aber in den Zwischenakten, da liegen wichtige Entwicklungsmomente. Da geschieht das Wichtigste, was ein Dichter darstellen sollte. Aber ein Dichter muß doch auch für den Spürsinn des Publikums sorgen. Im Foyer, während sie Bier trinken und ein Schinkenbrot kauen, mögen sich die Leute das Beste denken.

«VANINA VANINI»

Trauerspiel von Paul Heyse

Aufführung im Schiller-Theater, Berlin

In diesen Tagen haben wir im Schiller-Theater ein Drama von Paul Heyse gesehen. Alle Welt ist damit unzufrieden. Ich war gefesselt vom Anfang bis zum Ende. «Vanina Vanini» ist für mich eine edle Kunstleistung. Ein feinsinniger, formgewaltiger, geschmackvoller Dichter hat das Werk geschaffen.

«G'WISSENSWURM»

Bauernkomödie von Ludwig Anzengruber

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Im Königlichen Schauspielhaus habe ich am 27. November den «G'wissenswurm» von Anzengruber gesehen. Die Vorstellung war eine vollendete künstlerische Leistung. Ich werde von diesen beiden Vorstellungen in der nächsten Nummer noch sprechen.
[Nicht erschienen.]

«MÄDCHENTRAUM»

Lustspiel in drei Akten von Max Bernstein

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Ein vornehmer Geist mit ehrlichem künstlerischem Streben hat die feine Lustspielidee Moretos, des Zeitgenossen Calderons, zu neuem Leben erweckt. Das Mädchen, das berufen ist, ein Volk zu regieren, und das ein Reich der Tugend aufrichten will an Stelle des Reiches der bösen Leidenschaften, bildet den Mittelpunkt in Moretos «Donna Diana». Um ein solches Mädchen handelt es sich auch in Max Bernsteins «Mädchentraum». In beiden Stücken siegen die natürlichen Triebe innerhalb der Mädchenseele über die durch eine falsche Bildung hervorgerufenen Vorstellungen über die Tugend, die als Kälte gegenüber der Liebesleidenschaft gedacht wird. Jungfräulich will das Mädchen bleiben; zuletzt aber segelt sie mit Inbrunst in das Meer der Liebe ein. Mit allen Mitteln eines raffinierten dramatischen Technikers legt Moreto sein Problem bloß und entwickelt es mit der zwingenden Notwendigkeit und mit all den Kreuz- und Quergängen, welche der Natur eigen sind, wenn sie eines ihrer Geschöpfe hervorbringt und wachsen läßt. Mit der durchsichtigen Klarheit des hell-, allzu hellsehenden Psychologen baut verständig Max Bernstein sein Drama auf. Bei ihm bleibt die Phantasie hinter dem Verstande immer ein paar Schritte zurück. Bernstein kennt alle Einzelheiten der Mädchenseele. Er ist Psychologe. Aber nicht der ganz unbefangene Beobachter des Einzelwesens, das jeder allgemeinen Formel spottet, sondern der Dogmatiker, der sich gewisse allgemeine Begriffe gebildet hat und diesen Gestalt verleiht. Was Bernstein an Gefühlen in seine Leonor von Aragon legt, sind abstrakte, allgemeine Gedanken über das Mädchenherz. Man hat einen generellen Begriff, keine lebendige Individualität vor sich. Man begreift nicht, warum dieser Einzelfall so sein muß, wie er ist. Ich kam während der Vorstellung aus dem Gefühl nicht heraus, daß keine zwingende Notwendigkeit in all diesen Begebenheiten waltet. Es ist alles willkürlich gemacht. Und willkürlich sind auch die Verse. Ich konnte

nirgends fühlen, daß der Vers die natürliche Art ist, wie sich der Dichter aussprechen muß.

Was der Dichter an Kunst des Individualisierens fehlen läßt, das ersetzen in der Aufführung des Deutschen Theaters die Hauptdarsteller. Agnes Sorma belebt die abstrakte Idee der Prinzessin von Aragon in so vollkommener Weise, daß wir wirklich ein individuelles Einzelwesen vor uns zu haben glauben. Und Josef Kainz spricht Bernsteins Verse so, daß wir ihre Unnatur vergessen. Guido Thielscher spielt einen Zeremonienmeister als ein kleines Meisterstück schauspielerischer Kunst.

«LEDIGE LEUTE»

Sittenkomödie in drei Akten von Felix Dörmann

Aufführung der Berliner Dramatischen Gesellschaft

Als ich vor acht Jahren mit Felix Dörmann durch die Straßen von Wien wandelte, hatte ich das Gefühl: einen Menschen, der so wie er eine starke Begabung dazu benützt, um der Welt irgend etwas vorzumachen, gibt es kaum, außer diesem berechnenden Sonderling. Der Mann kann, was er will. Und er will niemals natürlich sein. Das Publikum ist ihm, wie man in Wien sagt, höchst Wurst. Findet er gerade ein solches, das abgelebte, überreife Gefühle dargestellt sehen will, so dichtet er abgelebte, überreife Gefühle. Er ist eitel und will bewundert sein. Der sollte Dramen schreiben, dachte ich schon damals. Der «Hervorruf», der kitzelt ihn. Und daß Dörmann auch gute Theaterstücke machen kann, wenn er will, daran zweifelt niemand, der ihn genauer kennt. Er hat nun Stücke geschrieben. Heute hat sogar die Berliner Dramatische Gesellschaft eines aufgeführt. Die Dinge, die Dörmann schildert, sind recht interessant für jemand, der die Sitten in Wiener verkommenen Familien der Gegenwart schildern will. Aber Dörmann hat ein gutes Stück aus diesen Dingen gemacht.

Die Aufführung zeigte, daß die Berliner Dramatische Gesellschaft tüchtige leitende Kräfte hat. Hoffentlich wird sie uns in diesem Winter auch noch dramatische Leistungen bieten, die ein anderes Anrecht darauf haben, von ihr berücksichtigt zu werden, als das, daß ihre Aufführung in den Theatern polizeilich verboten ist.

«BARBARA HOLZER»

Schauspiel in drei Akten von Clara Viebig

Aufführung der Neuen Freien Volksbühne, Berlin

Die Neue Freie Volksbühne habe ich erst heute kennengelernt. Sie ist ein Unternehmen, das Freude machen muß. Da ist *wirklicher naiver Genuß* zu Hause. Wer *sachliche Kritik üben will*, gehört eigentlich gar nicht dahin. Es wäre aber ungerecht, Clara Viebigs «Barbara Holzer» gegenüber die Kritik schweigen zu lassen. Das Stück ist von Anfang bis zum Ende voll dramatischen Lebens. Mich haben die kernigen Figuren und der durchaus notwendige Fortgang der Handlung wiederholt an Anzengruber erinnert. So vom Innern der Volksseele heraus wie Anzengruber sieht Clara Viebig zwar nicht, aber was sie sieht, stellt sie fest auf die Beine. Sie sieht die Vorurteile der gebildeten Dame; aber sie gestaltet, was sie beobachten kann, treu und klar, so daß wir die ursprüngliche Natürlichkeit aus ihrem Stücke herausfinden.

«BARTEL TURASER»

Drama in drei Akten von Philipp Langmann

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Vor wenigen Wochen übte an Philipp Langmann niemand Kritik als die Beamten einer Brünner Unfallversicherungsgesellschaft. Sie kontrollierten, ob er horizontale und vertikale Zahlenreihen richtig zu addieren versteht. Denn Philipp Langmann diente ihnen

um siebzig Gulden monatliches Honorar. Heute ist Philipp Langmann der Liebling des Berliner und Wiener Theaterpublikums. Im Wiener Volkstheater und im Berliner Lessing-Theater ist sein «Bartel Turaser» zur selben Zeit aufgeführt worden; und in beiden Städten ist das Publikum sich klar darüber, daß es das Werk eines großen Dichters gesehen hat. Wenn hier in Berlin sich ein Kritiker muckst und ein Wort des Tadels gegen das Werk vorbringt, so kann er die übelsten Dinge zu hören bekommen. Er mag bisher gesündigt haben, wieviel ihm Oppositionslust und Nörgelsucht nur einzuwenden haben. Das kann man ihm vergessen. Wenn er aber gegen den «Bartel Turaser» etwas hat, dann wird er einfach zum schnoddrigen Kerl gestempelt.

Das ist ein schöner Zug in der nicht immer angenehmen Physiognomie unseres Theaterpublikums. Es ist schön, wenn man neben großen Vorzügen große Fehler übersehen kann. Man muß das, wenn man Philipp Langmanns Drama uneingeschränkt loben will. Denn das Stück ist doch nur ein Wechsel auf die Zukunft. Aber derjenige versteht sich schlecht auf die Zukunft, der den Wechsel nicht bedingungslos annimmt. Ein zahlungsfähiger Dramatiker ist Philipp Langmann. Die tendenziöse Moral, die er uns verkündet, die dramatischen Ungeschicklichkeiten, die in seinem Werke vorkommen, wird er abstreifen; und den feinen Blick, den er in die Seelen der Menschen zu werfen vermag, wird er weiter ausbilden.

Der Bartel Turaser, der einen Meineid schwört, um seinem kranken Kinde Brot schaffen zu können, und der sich dann selbst als Meineidigen dem Gericht stellt, als der Tod des geliebten Kindes das Gefühl der Reue aufkommen läßt: er ist eine Persönlichkeit, die nur ein wahrer Dichter schaffen konnte; aber wie ihn Langmann hinstellt, ist er doch eine willkürlich konstruierte Figur. Es kommt dem Dichter weniger darauf an, zu zeigen, wie sich die Gefühle eines Menschen verwandeln können, als vielmehr darauf, daß das Gute zuletzt siege.

Langmann hat etwas, was den Erfolg beim Publikum unbedingt nach sich ziehen muß. Dieses Publikum lehnt es durchaus nicht ab, über die Mißstände unserer Gesellschaftsordnung unterrichtet

zu werden. Die Sache darf nur nicht zu weit gehen. Die Aufregung über vorhandenes Unheil darf nicht das gute Abendbrot, das man nach dem Theater verzehren will, verderben. Und das Publikum hat recht. Die Bühne ist doch keine moralische Anstalt.

Langmann hält sich, wie das Publikum, in der Mitte zwischen der vollen Wahrheit und dem Troste des «praktischen Christen», daß der liebe Gott und das gute Gewissen schon alles machen werden. Muß man denn durchaus den Leuten den Appetit dadurch verderben, daß man ihnen sagt, die armen Leute essen Hunde, um den Hunger zu vertreiben? Solche Dinge sagt Langmann nicht. Er sagt sie nicht, weil er sie nicht lebhaft genug empfindet. Er ist ehrlich als Künstler. Er ist selbst nicht mehr entrüstet, als er es seinem Publikum zeigt. Seine Empfindungen sind keine extremen. Ein gemäßigter Empfinder ist er. Sein Temperament geht nicht über das der großen Masse hinaus. Er hat nur die Gabe, das wirksam zu gestalten, was diese Masse empfindet. Den gesunden Schlaf stört er den Philistern nicht. Aber ein Dichter ist er, der ihnen Achtung abzwingt. Und mit Recht. Er zwingt ihnen eine Achtung ab, die ihnen Ehre macht.

«MUTTER THIELE»

Ein Charakterbild in drei Akten von Adolph L'Arronge

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Die Welt, welche L'Arronge auf die Bühne bringt, hat ihre eigenen Gesetze. Das höchste ist: in dieser Welt ist lebendigen Menschen der Aufenthalt untersagt. Dieses Gesetz wird so streng befolgt, daß sich in genannter Welt noch nie ein Mensch hat blikken lassen. Sie wird nur von Puppen bevölkert, die Gliedmaßen und Lippen nach gewissen Regeln bewegen. Ihre Bewegungen haben hie und da eine entfernte Ähnlichkeit mit den menschlichen. Während diese Puppen sich bewegen, spricht immer ein

Mensch in verschiedenen Stimmen, nach Art der Bauchredner. Er sagt eine Reihe niedlicher, charmanter, reizender Sachen, dann eine Reihe törichter, alberner, dann mürrische, dann sentimentale. Jede Klasse dieser Redensarten wird einer Puppe in den Mund gelegt. Das Konzert, das diese Puppen aufführen, verläuft so, daß anfangs die Dinge nicht recht zusammengehen. Die eine Puppengruppe stellt das Gute, das Edle, das Reizende dar, die andere ist Vertreter des bösen Prinzips und macht ersterer das Leben sauer oder stört wenigstens die ungetrübte Harmonie. Zuletzt aber werden auch die bösen Puppen gut; man hört dann rührende, edle Reden, während sich dieselben Lippen bewegen, die vor kurzer Zeit noch boshafte und feindselige Sätze zu sprechen schienen. In einem Elemente der holdesten Glückseligkeit und Güte schwimmen nunmehr die Puppen, und die Tränendrüsen der Leute mit Kaffeeschwesterempfindungen entwickeln eine rege Tätigkeit.

So war es immer, wenn die Charakter- und Sittenbilder von L'Arronge auf uns losgelassen wurden; so war es auch heute, da uns das Königliche Schauspielhaus in einer meisterhaften Aufführung «Mutter Thiele» bot. Frau Schramm, Herr Matkowsky, Fräulein Hausner, Frau von Hochenburger, Herr Vollmer und Herr Keßler gaben den Theaterfiguren, die sie darzustellen hatten, so viel Leben, als vorzügliche Schauspieler nur können. Die Darstellung war so gut, daß man manchmal wirklich glauben konnte, man hätte es mit Menschen zu tun.

MAURICE MAETERLINCK

Eine Conférence, gehalten am 23. Januar 1898 vor der Aufführung von «L'Intruse» (Der Ungebetene) in der Berliner Dramatischen Gesellschaft

Die Menschen, die nur zu deuten verstehen, was in gewohnter, hergebrachter Art auf sie wirkt, empfanden nichts Besonderes, als sie vor sieben Jahren zuerst die Sprache vernahmen, die Maurice Maeterlinck spricht. Unbekannt war ihnen die Welt, von der er ihnen erzählte, und wunderlich klangen ihnen deshalb seine Offen-

barungen aus dieser Welt. Einer krankhaften, verworrenen Phantasie schrieben sie zu, was aus einer neuen Weise des Empfindens stammte.

Aber es gab gleich bei Maeterlincks erstem Auftreten einzelne feine Kenner in Frankreich und Deutschland, die den Sinn hatten für die Welt, aus der der neue Prophet schöpfte. Es waren die Geister mit der schönen Fähigkeit, das Große zu ahnen, wenn sie es auch noch nicht in voller Klarheit erfassen können. Diese empfanden, daß Maeterlinck von Dingen redet, die zu schauen sie längst eine dunkle Sehnsucht hatten. Sie wußten nicht, wonach sie sich sehnten; sie wußten nur, daß sie etwas entbehrten. Was sie entbehrten, kam ihnen nicht zum Bewußtsein. Und jetzt, als Maeterlinck auftrat, da erkannten sie, daß er von dem sprach, worauf ihr Verlangen ging. Seine Worte klangen ihnen vertraut, weil sie nur die eigene Seele nach ihrer Bedeutung zu fragen brauchten.

Hätte man diese wenigen Enthusiasten damals gefragt, in welchen Worten sie Maeterlincks Wesen ausdrücken möchten: sie wären verstummt. Eine trunkene Begeisterung hatte sie erfaßt, von dieser sprachen sie in volltönenden Worten.

Sie, diese trunkenen Verehrer, waren die rechte Maeterlinck-Gemeinde. Denn, was dieser empfand, ließ sich nicht mit Worten mitteilen. Alles, was er schrieb, war da, nur um leise hinzudeuten auf das, was in seiner Seele lebte. Er konnte nur Zeichen geben von dem, was er empfand; und durch diese Zeichen konnte er zunächst nicht die Sprache, nur das Gemüt der Menschen zum Mitschwingen veranlassen.

Maeterlinck ist nicht in erster Linie eine künstlerische Natur. Die Kunstmittel, deren er sich bedient, sind unvollkommen, fast kindlich. Wer nach der vollkommenen Kunst verlangt, kann aus Maeterlincks Dichtungen keine Befriedigung empfangen. Er ist eine religiöse Natur. Er glaubt, daß es unendliche Tiefen der Menschenseele gibt und daß der Mensch hinuntersteigen kann in diese unendlichen Tiefen. Dann findet er in sich selbst Kräfte, die ihn befähigen, das große Unbekannte zu umfassen, das alle Zeiten als ein Göttliches verehrt haben.

Wer diese Seelenkraft in sich erweckt, für den gewinnen die alltäglichsten Dinge des Lebens einen geheimnisvollen, einen göttlichen Sinn.

Als Dichter will Maeterlinck nur aussprechen, was er als religiöser Mensch erschaut; die Schönheit der äußeren Form ist ihm unwichtig, er will aus seinen Dichtungen das Wunderbar-Erhabene der Welt, die großen, unbekannten Mächte heraushören lassen, die in den Dingen verborgen sind.

Im Göttlichen ist die Heimat der Seele, und findet sie diese Heimat, dann lebt sie plötzlich auf und lebt das tiefste Leben, das den Menschen erst zum wahren Menschen macht. Eine unsägliche Veränderung geht vor mit der Seele, die ihre Heimat gefunden hat. Wie ein schlummernder Genius ruht die göttliche Kraft in der Seele, und wer den Genius erweckt, dem antworten alle Dinge in einer göttlichen Sprache. Die unbedeutendsten Erscheinungen erglänzen plötzlich in einem neuen Lichte; sie künden das Ewige.

Unablässig ist die Menschheit bemüht, den göttlichen Genius in sich einzuschläfern. Maeterlinck glaubt in einer Zeit zu leben, in der die Menschen einer großen Erweckung ihrer Seelen entgegengehen. Schon fängt man an, sich abzuwenden von der unendlichen Verfeinerung der Sinne und der Vernunft, die uns die letzten Jahrhunderte gebracht haben.

Diese Verfeinerung hat das göttliche Licht in den Tiefen der Seele ausgelöscht. Unser Auge sieht heute – ob mit Mikroskop und Fernrohr bewaffnet oder nicht – Dinge, welche vor Jahrhunderten niemand ahnen konnte; unser Verstand ersinnt Zusammenhänge, die noch vor kurzer Zeit jedermann ins Fabelreich verwiesen hätte, wenn ein phantastischer Kopf davon gesprochen hätte. Eine Unendlichkeit dringt durch unsere Sinne, durch unsere Vernunft auf uns ein.

Aber sowohl die Sinne wie die Vernunft nehmen den Dingen den Glanz des Göttlichen. Der hellsichtigen, göttlich empfindenden Seele ist auch die Natur mit allen ihren Dingen und Erscheinungen göttlich. Aber die Sinne stellen sich zwischen die Göttlichkeit der Natur und die Göttlichkeit der Seele. Ungöttlich zei-

gen sie uns die Welt. Wir fragen bei allen Dingen: woher kommen sie? – und lassen uns von unseren Sinnen, von unserem Verstande die Antwort geben. Maeterlinck sieht eine Zeit heraufkommen, in der die Seelen ohne Vermittlung der Sinne und des Verstandes die Dinge auf sich wirken lassen werden. Er glaubt, daß das Reich der Seele täglich an Ausbreitung gewinnt. Die Seele wird wieder emporsteigen an die Oberfläche der Menschheit und wird unmittelbar an die Dinge herantreten. Der Mensch wird ein wirklicheres, ein volleres Leben wieder leben, wenn er nicht mehr an dem Ungöttlichen haftet, sondern in den kleinsten Dingen, in dem Rauschen der Blätter, in der Stimme der Vögel, ja in jedem Geräusch und in dem unbedeutendsten Worte, das der einfache, naive Sinn spricht, ein Göttliches empfindet.

Nicht der Worte, nicht der Taten werden die Seelen bedürfen, um sich zu verstehen, wenn sie sich befreit haben werden von der Alleinherrschaft der Sinne und des Verstandes. Nicht das bedeutungsvolle Wort, nicht die kraftvolle Tat werden ein Band schlingen von Mensch zu Mensch, sondern das Unsagbare, das Unhörbare wird sich von Seele zu Seele hinüberziehen. Was dem Worte ewig Geheimnis bleiben muß, wird zu offenbarem Leben werden. Die Menschen werden ihren Brüdern näher sein, weil kein Mittler sich zwischen die Seelen drängt, und sie werden der Natur näher sein, weil keine Hülle ihre offenbaren Geheimnisse verdecken wird.

Feiner und tiefer werden sie das Lallen des Kindes, die Sprache der Tiere, der Pflanzen und aller Dinge verstehen, wenn sie die Heimat der Seele entdeckt haben werden.

Eine Periode der Menschheit ersehnt Maeterlinck, wie sie die alten Ägypter zu einer gewissen Zeit oder die Inder durchgemacht haben.

Von Zeiten, in denen die Intelligenz und die äußere Schönheit herrschen, fühlt er sich unbefriedigt. In solchen Zeiten fehlt ihm etwas, wonach der Mensch begehrt; geheime Verbindungen sind abgeschnitten. Wie unter Barbaren versetzt kommt sich Maeterlinck vor, wenn er in unseren heutigen Theatern sitzt. Da sieht er den betrogenen Ehemann, der aus Eifersucht tötet, da sieht er den Bür-

ger, der um seine Ehre kämpft, alle die plumpen Dinge sieht er, die die Sinne reizen und den Verstand in Bewegung setzen, aber er sieht nicht das Wunderbar-Göttliche, das uns jeden Augenblick aus den alltäglichen Dingen entgegenströmt.

An Jacob Böhme und andere Mystiker muß man denken, wenn man Maeterlinck seine Grundempfindungen aussprechen hört.

Töte die Sinne, dann geht die innere Seelenkraft dir auf: dies ist sein geheimster Glaubenssatz. Menschen seiner Art können es allein verstehen, daß Jacob Böhme nicht den unter Blitz und Donner herannahenden Gott braucht, um das Geheimnis der Welt zu erkennen, sondern daß dies ihm aufgeht beim Anblicke einer zinnernen Schüssel. Gleichsam mit Ausschaltung der Augen sah der große Mystiker in dem alltäglichsten Gegenstand das Wahrhaft-Göttliche.

Das bedeutsame Wort, das der blinde Großvater spricht in dem Drama, das wir heute sehen werden, ist tief aus dem religiösen Wesen von Maeterlincks Seele heraufgeholt. Der Blinde wird sehen, weil ihn die Sinne nicht hindern, in das Geheimnisvolle der Natur zu schauen: dies spricht der Dichter aus. Wo die andern, die mit dem blinden Großvater um den Tisch herumsitzen, einen leisen Wink, einen einfachen Nachtigallenschlag, ein Klingen der Sensen, ein Fallen der Blätter wahrnehmen, da offenbart sich dem, dessen Auge geschlossen ist, die geheimnisvolle Macht des Todes, der sich heranschleicht, die Tochter zu holen. Den Sehenden ruft der Blinde zu: Ihr seid blind, wenn ihr den ungebetenen Gast nicht wahrnehmt, der langsam in unser Haus kommt. Er, der nicht mehr sieht, und das Kind, dessen Sinne sich der Welt noch nicht erschlossen haben: sie nehmen wahr, was die Sehenden und die Verständigen nicht erkennen. In dem Augenblicke, da die Mutter stirbt, schreit das Kind, dessen Geburt ihr den Tod gebracht hat, zum ersten Male.

Wer Maeterlinck verstehen will, muß imstande sein, der Nüchternheit der Sinne und des Verstandes für kurze Zeit zu entsagen. Mit der Vernunft ist hier nichts zu begreifen. Und das gewohnte Kunsturteil muß zum Schweigen gebracht werden. Alles beruht darauf, das große Unbekannte in der Natur mitzufühlen und sich

zu sagen, daß ein Prophet hier Göttliches verkünden, nicht Dramatisches im gewöhnlichen Sinne entfalten will.

Was Maeterlinck nicht sagt, sondern nur ahnen läßt, – das ist, was er eigentlich sagen will.

Er will – nach seinem eigenen Geständnis – eine ganz andere Psychologie auferwecken, als die gewöhnliche ist. Diese gewöhnliche Psychologie hat seiner Meinung nach sich des schönen Namens der Seele bemächtigt für Bestrebungen, die sich nur um jene Seelenerscheinungen kümmern, die eng mit der Materie zusammenhängen. Um einen Grad höher rücken will Maeterlinck die Menschen. Wenn ehemals die Rede war von all den geheimnisvollen Dingen, von Ahnungen, von dem verräterischen Eindruck, den die erste Begegnung eines Menschen auf uns macht, von einem Entschlusse, der von einer unbekannten, instinktiven Seite der menschlichen Natur getroffen wird, von unerklärlichen und doch vorhandenen Sympathien und Antipathien zwischen Menschen, so ging man leicht an diesen Erscheinungen vorüber, nur selten erweckten sie die Teilnahme ernster Geister. Man hatte keine Ahnung davon, mit welch unermeßlicher Kraft sie auf dem Leben lasten. Man hatte nur Interesse für das Wechselspiel der sichtbaren, pumpen Leidenschaften und äußeren Ereignisse.

Wer dieses gewohnte Spiel der plumpen Leidenschaften und der äußeren Ereignisse sucht, die in die groben Sinne fallen, wird bei Maeterlinck unbefriedigt bleiben.

Wem Maeterlinck das innere Auge zu öffnen vermag, mit dem er selber sieht, der wird in ihm die tief religiöse Persönlichkeit finden, die uns auf ihre Art die ewigen Mächte in der Welt verkünden will.

«DER UNGEBETENE» (L'INTRUSE)

Drama von Maurice Maeterlinck. Deutsch von O. E. Hartleben

Zweite Aufführung der Berliner Dramatischen Gesellschaft im Residenz-Theater, Berlin

Die Charakteristik Maeterlincks, die ich in einer der Aufführung des «Ungebetenen» vorangehenden Conférence zu geben versuchte, finden die Leser an dem Anfange des Blattes. Die Aufführung möchte ich als ein hervorragendes Theaterereignis bezeichnen. Zum dritten Male sah man das eigenartige kleine Drama auf einer deutschen Bühne. Von den zwei ersten Darstellungen kenne ich nur Berichte von Augenzeugen. Nach ihnen muß ich annehmen, daß am 23. Januar die Schöpfung Maeterlincks zum ersten Male in Deutschland den Erfolg hatte, den sie verdient.

Eine Inhaltsangabe des Stückes habe ich nicht nötig zu geben, weil es in Otto Erich Hartlebens ausgezeichneter Übersetzung in Nr. 2 dieser Zeitschrift erschienen ist. Diese Übersetzung ist eine meisterhafte. Im Französischen wirken die einfachen, alltäglichen Sätze Maeterlincks dadurch, daß sie Großes künden wie etwas Selbstverständliches. Einfache deutsche Wendungen mußten gefunden werden, die eine gleiche Wirkung tun. Das ist Hartleben gelungen.

Von der Bühne herab wird das Drama nur wirken, wenn es gelingt, die religiöse Stimmung, die von ihm ausströmt, zu erzeugen. Wenn ich meinen Wahrnehmungen trauen darf, so war dies am letzten Sonntag bis zu einem hohen Grade der Fall.

Otto Erich Hartleben hat mit hingebungsvollem Eifer sich der Einstudierung des Dramas gewidmet. Ich war auf fast allen Proben Zeuge der Mühe, die er sich gegeben hat, um eine würdige Aufführung herbeizuführen. Auch die Tätigkeit Gustav Rickelts, des Regisseurs des Residenz-Theaters, konnte ich beobachten. Mit feinem Verständnis ging er auf den Charakter des Stückes ein und suchte ihn in der Darstellung zur Geltung zu bringen.

Wenn ich von der Darstellung spreche, so muß ich vor allen Dingen Hans Pagays gedenken. Er spielte den blinden Großvater.

Meiner Meinung nach hat er den sehenden Blinden mit der Feierlichkeit hingestellt, die diesem Charakter eigen ist. An wichtigen Stellen hat er den Ton getroffen, der hier mehr tun muß als der Laut des Wortes. An zweiter Stelle möchte ich Josephine Sorger nennen. Sie hat bereits in der ersten Vorstellung der Dramatischen Gesellschaft Interesse erregt. Die Lux in Felix Dörmanns «Ledigen Leuten» gab sie mit derjenigen Vollendung, die man nur bei Darstellern antrifft, von denen man sagt, daß sie «Bühnenblut» haben. Diesmal spielte sie die eine der Schwestern, die mit dem blinden Großvater um den Tisch herumsitzen, Ursula. Wenn ich das Talent der Josephine Sorger mit einem Worte bezeichnen soll, so scheint mir das Bezeichnendste zu sein: sympathisch. Es liegt viel Seele in ihrer Stimme. Und diese Seele wirkte bei ihrer Darstellung der Ursula in stimmungsvoller Weise. Den Vater und Onkel stellten Gustav Rickelt und Eugen Heiske dar. Sie gaben sich unendliche Mühe. Es ist aber nicht leicht, den Ton zu finden, in dem die alltäglichen Persönlichkeiten in dem stimmungsschweren Stücke sprechen müssen.

Die schwüle Stimmung, die in dem Stücke zum Ausdruck kommt, war herausgearbeitet, wie es mit den zu Gebote stehenden Mitteln nur möglich war. Man müßte einmal mit dem modernsten, vollendetsten Theaterapparat an die Sache herantreten. Die geheimnisvollen Schritte des heranschleichenden Todes, der näher und näher kommt, könnten dann wirken als Andeutung der tiefen Empfindungen, die der Mensch in den Feierstunden der Seele hat, in denen sie sich versenkt in das, was nie geworden ist und nie vergeht, in denen Zeit und Raum verschwinden und das Weben in dem Unvergänglichen beseligendes Dasein gewinnt.

«BALKON»

Drama von Gunnar Heiberg

Aufführung der Berliner Dramatischen Gesellschaft im Residenz-Theater, Berlin

An den «Ungebetenen» schloß sich Gunnar Heibergs «Balkon». Zu diesem Dichter habe ich ein ganz besonderes Verhältnis. Als ich vor zehn Jahren in Wien seinen «König Midas» sah, war ich halb verrückt. Ich kam aus dem Theater mit einer unbegrenzten Heiberg-Schwärmerei. Ich konnte nicht nach Hause gehen, ganz begeistert setzte ich mich in das nächste Gasthaus, ließ mir Tinte und Feder geben und stammelte Worte auf das Papier. – «Das Wetterleuchten einer neuen Zeit» schrieb ich darüber. Ich gab sie einem Freunde, der eine Zeitschrift redigierte – so eine, die hundert Leute, das heißt niemand, lasen. Da erschienen sie. Dann ging ich zu meinen Freunden, lauter verständigen Leuten. Da müßt ihr hineingehen, sagte ich ihnen. Sie gingen hinein und – lachten mich aus. Wie einen Kindskopf behandelten sie mich.

Ich bin seither älter geworden. Aber das höhnische Lachen, das am letzten Sonntag fortwährend zu hören war, während der «Balkon» gespielt wurde, hatte doch etwas Verletzendes für mich. Für mich ist Heiberg ein Dichter, dem ich um seiner Tugenden willen seine Laster vergebe.

Da ist Julie, das Weib, das genial lieben kann und geliebt sein will, und das durch die Aufrichtigkeit seines Liebebedürfnisses zur Zynikerin wird in dem Sinne, wie Nietzsche den Zynismus verstanden wissen will. Mit Reßmann, dem Ekel, ist sie vermählt. Mit Abel, dem Gelehrten, der Menschheit dienenden Schwärmer, betrügt sie den alten Ekel, den Reßmann. Als dieser sie mit ihrem Liebhaber überrascht, stellt sie Abel vor als Käufer des Hauses, das sie mit Reßmann zusammen besitzt. Zu den Einrichtungen dieses Hauses gehört auch der Balkon, der einen Sprung hat. Reßmann will dem Käufer alle Einzelheiten des Hauses vorführen. Er trampelt auf dem zersprungenen Balkon herum, um eine Vorstellung von dessen Festigkeit zu erwecken. Dabei stürzt der

Balkon ein, und der Ekel zerspaltet sich den Schädel. Das Liebespaar ist den widerlichen Ehemann los. Julie und Abel danken mit gefalteten Händen dem Schöpfer für ihre Freiheit. Das ist vielleicht roh – wenn man durchaus nur Wahrheiten für die Gutgesinnten wünscht. Warum hat sie denn diesen Reßmann geheiratet, wenn sie ihn so verabscheut? – fragen die Gutgesinnten. Sie haben ja vielleicht recht. Aber die Rechte sind billig wie die Brombeeren.

Abel ist ein Gelehrter. Er wirkt für die Menschheit. Ihr hält er Vorträge, auf daß sie vollkommen werde. Dabei erkaltet das Verhältnis zu der liebedurstigen Julie. Zwar ist sie glücklich mit ihm. Aber nur so lange, bis der Mann kommt, dessen Leidenschaft sie überwältigt. Der sich die Kraft des Leibes noch erhalten hat neben der Geistigkeit. Mit ihm betrügt sie den zweiten. Und dieser benimmt sich als betrogener Philosoph tadellos. Er ergibt sich in sein Schicksal. Was ist die Tatsache, daß er das Herz des geliebten Weibes verloren hat, gegen die andere, daß wir alle einmal sterben müssen – das heißt uns trennen, nicht nur von einem geliebten Weibe, sondern von allen Freuden des Daseins.

Kluge Menschen haben herausgefunden, das Drama sei eine Satire auf die Liebe, und noch andere Kluge meinen, es sei eine Parodie auf Ibsens und Björnsons dramatische Art. Meinetwegen mögen diese recht haben. Ich sehe in dem Stücke ein Stück Leben, das sich zwischen Menschen abspielt, die ihren Herzen folgen. Die nicht mehr Komödie spielen, als dieses unvollkommene Leben einmal braucht, aber dieses notwendige Stück auch mit allem Zynismus, ohne den es nicht abgeht.

Hans Pagay hat den Reßmann, den Ekel, zu guter Wirkung gebracht. Auf den Proben wollte er durchaus nicht glauben, daß er sich deswegen den Kopf zerschellt, weil er dem Häuserkäufer den Balkon so fest als möglich darstellen will. Durch sein Spiel scheint er diese Meinung auch dem Publikum suggeriert zu haben.

Das zynisch-aufrichtige Weib gab Mila Steinheil mit allem Raffinement, das diese Rolle erfordert. Ich glaube, man wird von dieser Darstellerin noch viel sprechen. Eine schauspielerische Kraft ruht in ihr, deren Grenzen man vorderhand noch gar nicht ahnen

kann. In die Rolle der Julie hat sie sich hineingefunden, so daß man ihr das Seltenste glaubte. Am Sonntag kam gar nicht alles heraus. Wie sollten die Künstler nicht befangen werden, wenn man da unten im Parkett unausgesetzt lachte! Aber bei der Generalprobe, da waren wir alle ernst, ganz friedlich gestimmt: da spielte sie uns eine Julie, die wir nie vergessen werden.

Den Antonio, den dritten, mit dem die Julie den zweiten, den Abel betrügt, spielte Willy Froböse. Man kann sich denken, daß ein anderer, dessen Individualität diese Rolle besser angepaßt ist, sie besser zur Geltung bringt. Aber Froböse hat geleistet, was immerhin anerkennenswert ist. Daß die Lachmuskeln des Publikums bei seinem Auftreten bis auf den höchsten Grad gereizt waren, beeinträchtigte ihn. Hermann Böttcher gab den Abel. Ich glaube nicht, daß er der Rolle gerecht wurde. Sie liegt ihm nicht.

Weder die Mühe, die sich Otto Erich Hartleben, noch diejenige, die sich Gustav Rickelt bei der Vorbereitung gegeben hatten, fanden den Lohn, der ihnen gebührt. Im Lachen ging alles unter.

Man saß tagelang und bereitete ernst ein ernstes Stück vor, und in Wirklichkeit hatte man – eine Ulkstimmung präpariert.

«JOHANNES»

Trauerspiel von Hermann Sudermann

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Gestern ging im Deutschen Theater das Stück in Szene, für das die Berliner Behörde eine so unfreiwillige Reklame gemacht hat: Sudermanns «Johannes». Nicht oft wird ein Theaterereignis mit solcher Neugier erwartet wie die gestrige Aufführung. Ich möchte nach dem ersten Eindrucke mit meinem Urteile über das Drama zurückhaltend sein. Zumal die ganze Aufführung unter dem Einflusse einer Indisposition des Hauptdarstellers (Josef Kainz als

Johannes) litt. Nur soviel scheint mir sicher: die gewaltige, sichere Beherrschung alles auf der Bühne Wirksamen, die wir bei Sudermann stets bewunderten, zeigt sich auch in diesem Stücke. Aber die Handlung bleibt im Theatralischen, im äußerlich Kulissenhaften stecken; das Dramatische im höheren Sinne des Wortes fehlt. Eine dramatische Verkettung und Entwickelung der Dinge ist gar nicht vorhanden. Ich werde in der nächsten Nummer, wenn ich das Stück gelesen und noch einmal gesehen haben werde, auf dasselbe zurückkommen. Denn ich möchte durchaus nicht ungerecht gegen diese neueste Leistung Sudermanns sein.

*

Die Geschichte Johannes des Täufers ist das Vorspiel zu dem gewaltigen Drama, das sich im Leben des Stifters der christlichen Religion darstellt. Kein anderes Interesse haben wir für die Persönlichkeit des Täufers als das für den unreifen Verkünder dessen, der da kommen sollte. «Tut Buße, das Himmelreich ist nahe herbeigekommen», so sprach Johannes zu den Juden. Was dieses Himmelreich bringen sollte, das wußte er nicht. Nie war er mehr als «die Stimme eines Predigers in der Wüste», der dem Herrn den Weg bereitet und «machet richtig seine Steige». Ein Werkzeug war er der Hand Gottes, dessen Kinder vorzubereiten für den Lehrer der Liebe. Er verstand noch nichts von dem Sinne des Erlösers. Daß denen verziehen werden muß, die in Schuld wandeln, weil die Liebe mächtiger ist als der Zorn, davon konnte er sich keine Vorstellung machen. Er sah nicht voraus, daß Jesus werde die Sünder retten wollen, er glaubte: «Es ist schon die Axt gelegt den Bäumen an die Wurzel. Darum, welcher Baum nicht gute Früchte bringet, wird abgehauen und ins Feuer geworfen.» Von Jesus dachte er: «Er hat seine Wurfschaufel in seiner Hand, er wird die Tenne fegen und den Weizen in seine Scheune sammeln, aber die Spreu wird er verbrennen mit ewigem Feuer.» So stellte sich ein jüdischer Rabbi den Erlöser vor.

Der Mann, der stammelnd verkündet, was ihm eine dunkle Ahnung in falschem Lichte zeigt, ist keine tragische Persönlichkeit. Daß Gottes Ziele weise sind und daß sich der Schöpfer der

Welt seiner Kinder als Wegweiser bedient auch da, wo sie nicht wissen, welche Wege sie wandeln, das ist der Sinn der Johannes-Legende. Neben diesem Sinn verblaßt alles, was uns noch von Johannes erzählt wird. Daß der Täufer durch den Zorn der Herodias den Tod fand, ist ein Zug der Legende, den wir entbehren könnten. Wie ein Zufall erscheint dieser Tod. Er hat keinen Zusammenhang mit dem, was uns an der Johannesgestalt interessiert.

Huß ist eine Gestalt, die sich zur Tragödie eignet, nicht Johannes. Tragisch wirkt der Vorläufer eines Reformators nur, wenn er zu früh kommt und zugrunde geht, weil die Zeit für seine Ziele noch nicht reif ist. Johannes aber ist selbst unreif für die Ziele, denen er dient. Er ist deshalb eigentlich eine uninteressante Persönlichkeit. Als Mensch ist er uns ganz gleichgültig.

Es wäre aber möglich, aus Johannes eine Gestalt zu machen, die unser Interesse erregt. Wer das will, muß die Persönlichkeit, von der Legende und Geschichte sprechen, vollständig umgestalten. Er muß uns einen Johannes vorführen, der nicht redet von dem, der da kommen soll, sondern der glaubt, die frohe Botschaft schon zu besitzen; der durchdrungen ist von seiner Sendung als Messias. Mit dem Bewußtsein, daß er erfüllt, was die Zeit erwartet, muß ein solcher Johannes ausgestattet sein. Und dann muß ihm der größere, der wahre Erfüller entgegentreten. Johannes müßte nun sehen, daß er ein Irrender war. An der Selbsterkenntnis müßte dieser Johannes zugrunde gehen. An dem Bewußtsein seiner Unreife. Wir würden dann gerecht sein gegen ihn, der gegen sich selbst ungerecht ist, weil er nur ein Vorläufer, kein Erfüller ist. Daß nicht gleich reife Früchte vom Baume fallen, würden wir uns sagen.

Einen solchen Johannes hat Sudermann nicht gezeichnet. Er hat im wesentlichen die bekannte Johannesgestalt dramatisiert. Die notwendige Folge ist, daß sein Johannes eine Reihe von Episoden aus der Zeit des jüdischen Volkes darstellt, die dem Auftreten des Messias vorausgeht. Aufeinanderfolgende Vorgänge spielen sich ab, in deren Verlaufe der Rabbi Johannes immer wieder erscheint. Diese Vorgänge sind mit der großen Kunst dargestellt, die wir an Sudermann längst schätzen gelernt haben. Was wir aber nach

der ganzen Anlage des Dramas erwarten müssen, das fehlt. Wir können uns für den Johannes dieses Dramas nicht mehr als für den legendenhaften Johannes interessieren. Er kommt, redet, geht ab, kommt wieder, schlägt als sittenstrenger Mann die lüsternen Werbungen der Salome aus, wird zuletzt enthauptet. Das alles geschieht neben vielem anderen. Ein notwendiger Zusammenhang zwischen diesem andern und dem Johannes ist nicht vorhanden. Es ist in der Figur des Täufers nichts, das von dem einen Vorgang zu dem andern hindrängte. Von einer dramatischen Spannung ist nichts vorhanden.

Alle Personen, denen Johannes begegnet, sind interessanter als dieser selbst.

Herodias, die Sünderin, die ihrem Manne davongelaufen ist, um sich mit dessen Bruder, dem Herodes, zu vermählen, ist mit der vollendetsten Meisterschaft gezeichnet. Weil sie herrschen will, ist sie dem ohnmächtigen Philippus entflohen. Schwach und kleinmütig ist Herodes, aber er ist an einem Platze, der seinem Weibe gestattet, ihre Herrschernatur zu entwickeln. Eine feine Charakteristik ist in den Worten gegeben, die das zynisch-stolze Weib dem Herodes ins Antlitz schleudert: «Hältst du mich für eine, die ein tägliches Abendopfer an Liebkosungen sich erbetteln kommt? Schau mich an! Nicht die Geliebte, die ist nicht mehr... Deine Herrin schau an.» Und in den andern: «Wie, wenn du die Sünderin nicht verstecktest vor dem Volk, sondern hocherhobenen Hauptes morgen mit ihr zum Tempel zögest? Wäre es nicht ein heiteres Spiel, wenn der Hohepriester mit derselben Miene des väterlichen Knechts, mit der er einst die tugendhafte Mariamne (Herodes' erste, verstoßene Frau) begrüßte, auch deines Bruders entlaufenem Weibe entgegenlächelte?»

Ein kleines Wunder der dramatischen Individualisierungskunst ist Salome, die Tochter der Herodias. Ihr ist alles gleich, was Johannes predigt, sie verliebt sich in den Mann. Sie wirbt um ihn mit aller Kraft erwachender Leidenschaft. Und als er ihre Werbung ausschlägt, schlägt ihre Liebe in wüsten Haß um, so daß sie gerne den Willen der Mutter, den Täufer zu verderben, zu ihrem eigenen macht.

Auch Herodes selbst, in seiner «feigen Schwäche», ist vorzüglich charakterisiert. Nicht minder die einzelnen Typen des jüdischen Volkes. Mir ist Josaphat, der Schuster, der sein Weib und seine Kinder hungern läßt, um dem Johannes zu folgen, eine interessantere Persönlichkeit als der Täufer selbst. Mit wenigen Strichen sind in Eliakim, dem Wollenhändler, der stets im Gesetz liest, und in Pasur, dem Fruchthändler, der bedauert, daß er bei dem elenden Passah so wenig verkauft, ausgezeichnete Charakterköpfe hingestellt. «Wer mit Früchten und Gemüse handelt, Nachbar, der hat es nicht so leicht, ein gerechter Mann zu sein vor dem Herrn. Deine Wolle hält es aus, bis der Herodes wieder weg ist samt seinem Weibe.»

Alles in diesem Drama, außer der Hauptgestalt, ist bedeutend und von großer Wirkung. Die Schwäche, mit der Johannes selbst gestaltet ist, lähmt alles.

Sudermann läßt den Johannes zwar aussprechen, wohin sein Leben führen müßte, wenn es dramatisch wirken sollte, gestaltet hat er ihn aber nicht im Sinne seiner Worte: «Wahrlich, die Zeit meines Niederganges ist gekommen, da die Feinde mein Lob singen und die Freunde mich lästern. Was wollt ihr von mir? Mein Ende muß einsam sein und Schweigen darinnen.» Daß er verstummen muß, weil ein Größerer spricht, das müßte Johannes' tragisches Geschick sein.

*

Sudermanns «Johannes» ist an verschiedenen Orten Deutschlands aufgeführt worden. Ich habe die Kritiken und Mitteilungen über diese Aufführungen verfolgt. Es zeigt sich eine merkwürdige Tatsache. Die Aufnahme war an den verschiedenen Orten die denkbar verschiedenste. Es wäre nun interessant, die verschiedenen Stimmen zu sammeln. Ein schätzenswertes Material zu einer *Statistik des Geschmacks* könnte dadurch geliefert werden. Die «Dramaturgischen Blätter» sind der Ort, solches Material zu sammeln. Ich möchte deshalb hier an alle diejenigen, die in der Lage sind, zu einer solchen Materialsammlung etwas beizutragen, die Bitte richten, dies zu tun. Die Angaben sollen dann an dieser Stelle entsprechend verarbeitet werden.

«DAS GROBE HEMD»

Volksstück von C. Karlweis

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Schöllhöfer ist aus einem armen Teufel ein Geldprotz geworden. In seiner Jugend hat er sich mühsam durchgeschlagen. Dann hat er es zum Unternehmer gebracht, und zuletzt hat er sich mit einem hübschen Sümmchen zur Ruhe gesetzt. In seinen Augen sind nur diejenigen Leute vernünftig, die es machen wie er. Denn «Geld regiert die Welt». Das ist seine Weltanschauung. Er hat einen Sohn und eine Tochter. Der Sohn hat die Ingenieurwissenschaften studiert und Reisen gemacht. Er lebt als ein flotter, schmucker Lebemensch von dem Gelde seines Vaters. Das alles gefällt dem Alten. Denn warum sollte der Sohn des reichen Schöllhöfer sich etwas abgehen lassen? Man hat's ja. Auch ist es dem Vater nicht zuwider, daß der «Bua» eine Stellung sucht. Wenn er sich durchaus seine Kleider verdienen will, so mag er das tun. Der junge Mann hat aber noch andere Schrullen. Er ist Sozialist und verachtet in der Theorie das Blutgeld, das sein Vater den Arbeitern abgestohlen hat, trotzdem er in Wirklichkeit davon lebt. So etwas muß kuriert werden. Das geht leicht. Denn der alte Schöllhöfer hat dazu die nötige Bauernschlauheit, und der junge Schöllhöfer ist ein Schafskopf, der die plumpesten Bären, die man ihm aufbindet, glaubt. Der Alte behauptet also plötzlich, er hätte sein ganzes Geld verspekuliert und der «Bua» müsse jetzt den Vater und die Schwester von seines Kopfes Arbeit erhalten. Die Tochter, die früher ihre Zeit darauf verwendet hat, in den schönsten Kleidern und Hüten ein Faulenzerleben zu führen, fügt sich in die neue Lage. Sie fegt und scheuert das Haus, sie kocht auch. Aber mit dem Sohne will es nicht recht gehen. Er kann das «grobe Hemd» nicht vertragen. Er fängt erst wieder an zu leben, als der Vater ihm erklärt, daß das mit dem Geldverlust eine List war, um ihn zu kurieren.

Meiner Meinung nach ist der Stoff nur für eine Posse geeignet. Karlweis setzt lustspielartig ein und schließt possenhaft. Das zeugt

von einem Mangel an Stilgefühl. Der Umschlag im Stil wirkt wie ein schlechter Scherz.

Ganz unerträglich ist die Gesinnung, die in dem Stücke zum Ausdruck kommt. Das verächtliche Banausentum siegt über eine, wenn auch irrige, doch schöne Regung. Mit ekelerregender Aufdringlichkeit wird die Überlegenheit des alten Philisters niederster Sorte über den jungen Querkopf dargestellt. Ein voller Geldbeutel ist doch mehr wert als die edelsten Ideale. Die Welt wird in dem Stücke von dem Gesichtspunkte aus angesehen, von dem aus das erhebende Sprüchlein geprägt ist: «Das Geld hält Leib und Seele zusammen.»

Rudolf Tyrolt spielte als Gast des Lessing-Theaters den alten Geldprotz mit treffender Charakteristik.

«KOMÖDIE»

Drama von Friedrich Elbogen

Aufführung im Neuen Theater, Berlin

Ein paar schlimme Stunden bereitete das Neue Theater durch die Aufführung des öden Machwerkes «Komödie» von Friedrich Elbogen. Ein Major a. D. hat dreißig Jahre lang die Ehehälfte neben sich geduldet, die ihn nach zehnjähriger Gemeinschaft betrogen hatte. Er hat eine Ehekomödie aufgeführt, weil er es nicht zum Skandal kommen lassen wollte, bevor seine Tochter und seine Enkelin verheiratet sind. Die Sprößlinge geschiedener Eheleute heiratet man nicht. Er hat erreicht, was er wollte. Nunmehr kann er sich scheiden lassen. Da gelangt er durch Zufall an den Advokaten, mit dem seine Enkelin seinen Schwiegerenkel betrogen hat. Dieser Rechtsmann soll die Scheidung einleiten. Wozu hat der gute Major dreißig Jahre lang Komödie gespielt. Er wollte der Enkelin eine glückliche Ehe schaffen. Nun hat sie diese selbst zerstört. Daß er dreißig Jahre seinen Gram verbissen hat, ist umsonst. Ich glaube, was der Verfasser des Stückes zu dessen Empfehlung

in den Berliner Zeitungen vor der Aufführung hat verkündigen lassen: daß der Vorgang ihm in seiner Rechtsanwaltspraxis begegnet ist. Aber Elbogen ist kein Dramatiker. Und deswegen hat er eine brutale Kulissengeschichte, aber kein Drama, nicht einmal ein anständiges Theaterstück zustande gebracht.

«DIE AHNFRAU»

Trauerspiel in fünf Akten von Franz Grillparzer

Aufführung im Schiller-Theater, Berlin

In die bedingungslose Grillparzer-Schwärmerei habe ich nie einstimmen können. Ich habe mir oft die Frage vorgelegt, warum mich die Figuren seiner Dramen kalt lassen, trotzdem sie mit einem so hohen Grade von dichterischer Kraft charakterisiert sind. Bei Goethes Iphigenie, Tasso, Gretchen habe ich die Empfindung, daß sich die tiefsten Elemente von Menschenseelen enthüllen, daß ich in verborgene Tiefen der menschlichen Natur blicke. Bei Grillparzers Sappho, Medea, Phaon, Melitta, Ottokar bleibt mir das eigentlich Seelische in sich leblos, und seine Eigenschaften erscheinen mir wie Kleidungsstücke, die der unsichtbar bleibenden Seele angezogen sind. Daß es solche Leidenschaft, solchen Schmerz, solche Würde und Entsagung gibt, wie sie mir an der Sappho entgegentreten, ist klar; das Herausquillen dieser Eigenschaften aus Sapphos Seele sehe ich nicht. Nur einmal ist es Grillparzer gelungen, zu zeigen, wie eine Seele mit all ihren Widersprüchen in ihrer wahren Natur beschaffen ist: an der Rahel in der «Jüdin von Toledo». In dieser Gestalt sehe ich nicht wie in der Sappho eine Summe, ein Aggregat menschlicher Eigenschaften zusammengefügt; ich sehe eine wirkliche Seele.

Neuerdings empfand ich alles das wieder, als ich der Aufführung des Erstlingswerkes Grillparzers, der «Ahnfrau», im Schiller-Theater beiwohnte. Durch diese Aufführung hat sich die Leitung des genannten Theaters ein Verdienst erworben. Das Drama ist

für die Erkenntnis Grillparzers ganz besonders wichtig, und man hat es lange Zeit in Berlin nicht sehen können.

Ein starres, alle menschliche Kraft und Güte unter eine blinde, weisheitslose Notwendigkeit beugendes Schicksal ist die treibende Kraft der Vorgänge dieses Dramas. Die Glieder des Hauses der Borotin könnten Helden oder Heilige sein; ihr Wirken kann nicht segensvoll sein, denn die Ahnfrau hat sich vergangen, und ihre Sünde wirkt nach in ihrem ganzen Geschlechte. Ich glaube nicht, daß Grillparzer unehrlich war, als er das blinde Fatum zum Treibenden seines Kunstwerkes machte. Nicht ein Experiment wollte er machen wie Schiller mit seiner «Braut von Messina». Er war eine schwache, willenlose Natur. Er hatte nicht die Kraft, zu sich zu sagen: sei dein eigener Herr. Er fühlt sich unter dem Drucke der Verhältnisse, über die er keine Macht hat. Nicht mutvoll setzt er sich ans Steuerruder des Lebens und segelt rücksichtslos vorwärts; er läßt sich von den Wogen tragen, wohin sie ihn bringen. Ein solches Anhängigkeitsgefühl kann mit dichterischer Wahrheit durch die Schicksalsidee verkörpert werden. In seinen späteren Werken tritt diese Idee nicht mehr auf. Aber es hat sich nicht ein Wandel in seinen Grundempfindungen vollzogen. Er hat sich nur dem allgemeinen modernen Bewußtsein untergeordnet, das mit der Schicksalsidee nichts anfangen kann. Die modernere Weltauffassung ist nicht als seine eigene aus seinem Innern entsprungen; er hat sie über sich ergehen lassen. Ein großer Dichter wohnte in einer willensschwachen Persönlichkeit. Damit scheint mir das Phänomen Grillparzer charakterisiert.

ÜBER EINE AUFFÜHRUNG VON IBSENS «BRAND»

Am 19. März hat uns das Berliner Schiller-Theater eine prächtige Aufführung des Ibsenschen «Brand» geboten. Der verdienstvolle Direktor dieses Institutes, Raphael Löwenfeld, dem sein Publikum leider nicht immer mit dem rechten Verständnisse folgt, hat zum ersten Male das nordische Faustdrama auf eine deutsche

Bühne gebracht. Er hat seiner Aufführung die Übersetzung von Passarge zugrunde gelegt. Er hat sich bemüht, die Dichtung soweit zu kürzen, daß sie nicht zu einer Geduldsprobe des Publikums wird. Unverkürzt würde sie sechs Stunden spielen. Wir brauchten gestern nur dreieinhalb im Theater zu sitzen. Nichts, was zum Verständnisse des Ganzen gehört, fehlte. Die wundervoll-reizende, die anziehend-ärgerliche Hauptfigur des «Brand» stand vor uns. Man konnte die Vergeblichkeit des Ringens eines Menschen fühlen, der «alles oder nichts» will.

Ich möchte dabei des Darstellers der Brand-Rolle gedenken. Es ist offenbar für Eduard von Winterstein der gestrige Abend ein Ehrenabend gewesen. Ich kann nicht sagen, daß er mich befriedigt hat. Dennoch möchte ich ihn loben. Wenn er sich doch entschliessen könnte, die treffliche Charakteristik, die er mehr in die Körperbewegungen verlegte, in das Sprechen selbst aufzunehmen! Er sprach mit Feuer, aber mit zu gleichmäßigem Feuer. Auch das lebhafte Pathos wird monoton, wenn die Modulation fehlt.

«DIE EULE»

Drama in einem Akte von Gabriel Finne

«LUMPENBAGASCH»

Schauspiel von Paul Ernst

Aufführung der Berliner Dramatischen Gesellschaft

Seltene, rätselvolle Seelenstimmungen mit kühnen Strichen ergreifend zu zeichnen, ist Gabriel Finnes Art, dessen Einakter «Die Eule» am 27. März durch die Dramatische Gesellschaft zur Aufführung gelangt ist. Die Handlung ist einfach, fast alltäglich. Ein Mann hat die Frau seines Freundes verführt und dadurch dessen Glück zerstört. Auch in seinem eigenen Heim hat der Ehebrecher Unheil angerichtet. Denn seiner liebenswürdigen, netten Frau liegt der Seitensprung des Gatten schwer auf der Seele. Passierte eine

solche Geschichte gewöhnlichen Alltagsmenschen, so könnte sie wenig interessieren. Aber hier ist der Verführer eine Natur, deren Erlebnisse sich in die schrecklichsten Seelenwirrnisse umsetzen. In böse Geister verwandeln sich die Erinnerungen an begangene Sünden in seiner Wahnphantasie. Die Halluzinationen eines an seiner Schuld schwer leidenden Mannes werden dramatisch-gegenständlich.

Im ersten Teil seines Dramas bereitet uns Finne in dramatischen Gesprächen, die voll der feinsten Farbennuancen sind, auf das Ende vor. Die Wahnvorstellung des betrogenen Freundes erscheint als Verfolger des Sünders in leibhaftiger Gestalt. Die geheimnisvollen Eulenrufe in den einsamen Fjordgegenden haben ihm ins Gewissen geredet und sich in die rächende Stimme des Freundes verwandelt, der vor ihn hintritt und nicht eher ruhen will, bis der Verbrecher an der Freundschaft seinem fluchbeladenen Dasein selbst das Ende bereitet hat.

Die meisterhaft inszenierte Vorstellung hat einen tiefen Eindruck auf die Zuschauer machen müssen. Eduard von Winterstein hat den sich selbst zutode quälenden Sünder mit der ganzen Kraft seiner wirkungsvollen Kunst und Elise Steinert in ihrer feinsinnigen, oft allerdings ausgeklügelten Art dessen Gemahlin vorzüglich dargestellt.

Nicht weniger interessant war das kleine Drama, die «Lumpenbagasch» von Paul Ernst, das sich an die «Eule» anschloß. Lumpenmilieu, Lumpengesinnung, Lumpenschicksal kann man nicht leicht naturalistischer auf die Bühne bringen, als es Ernst getan hat. Luise Kramer ist ein liebenswürdiges, naives, ihrer Natur folgendes Dorfkind, das eben deswegen alle Augenblicke ein uneheliches Kind in die Welt setzt. Der Dorfschulze ist ein auf das Wohl seiner Gemeinde bedachter Mensch. Warum soll er nicht die arme Kramer an den versoffenen Lumpen Arendt verkuppeln, der froh sein kann, wenn ihm die Gemeinde zwanzig Taler dafür schenkt, daß er die fünffache Mutter in sein im Armenhause gelegenes Heim, bestehend in einem Sorgenstuhl, führt. Doch die zwanzig Taler der Nachbarstadt zufließen zu lassen, in der Arendt lebt: so dumm ist der wackere Dorfschulze nicht. Für genannte Taler

soll der Dorfschneider dem Bräutigam einen feinen Hochzeitsanzug zurechtmachen, auf daß das Geld in der Gemeinde verbleibe. Unter solchen Verhältnissen erscheint es dem Brautpaar allerdings besser, ohne den Segen des Dorfschulzen weiter für die Fortpflanzung der Menschheit zu sorgen.

Als vortrefflicher Charakteristiker zeigte sich Paul Ernst. Die kinderreiche Dorfarme, der Alkoholist Arendt, der im Jahre 1870 redlich seine kriegerischen Pflichten erfüllt hat, der Dorfschulze und der für den Hochzeitsschmuck sorgende Schneider sind in jedem Zuge sicher hingezeichnet. Emma Sydow als Dorfarme, Max Reinhardt als Schulze, Seldeneck als Stadtarmer, Säufer und Zwangsbräutigam leisteten Nennenswertes.

«GERTRUD»

Drama von Johannes Schlaf

Aufführung der Berliner Dramatischen Gesellschaft

Es war eine schöne und bedeutende Aufgabe, die sich die Berliner Dramatische Gesellschaft durch die Aufführung des neuen Dramas von Johannes Schlaf «Gertrud» gestellt hat. Die Kunstrichtung dieses Dichters kommt in diesem Werke am vollkommensten zum Ausdruck. Deshalb trägt es alle Vorzüge und Mängel dieser Richtung in ausgeprägtester Weise zur Schau. Ich werde in der nächsten Nummer von dem Drama und der Aufführung in ausführlicher Weise sprechen. Für heute sei nur die Tatsache erwähnt, daß der Eindruck auf den größten Teil der Gesellschaftsmitglieder ein starker und günstiger war.

*

Nicht müde werden unsere modernen Literaturkritiker, jeden Tag aufs neue zu behaupten, daß der Naturalismus überwunden ist. Und diejenigen, die noch vor kurzer Zeit ihn als das allein heilbringende Evangelium der Gegenwart priesen, singen ihm jetzt

stündlich ein Grablied. Gerhart Hauptmann schlägt andere Bahnen ein, nachdem er im «Florian Geyer» der naturalistischen Richtung ein durch die Reinheit, mit der das Prinzip in die Wirklichkeit umgesetzt ist, bewundernswertes Werk geschaffen hat. Der eigentliche Prophet der Richtung, der Meister des erfolgreichen Schülers Gerhart aber ist als Dramatiker der alten Fahne treu geblieben. Das hat er mit seiner jüngsten Schöpfung «Gertrud» bewiesen. Eine reife Frucht des Naturalismus ist diese dramatische Dichtung – vielleicht die reifste, die wir besitzen. Alle Vorzüge und alle Mängel dieser Richtung sind in ihr auf das schärfste ausgeprägt. Ein getreues Abbild des Lebens – das fordert der Naturalismus – soll das Drama sein. Nichts sollen die dramatischen Figuren sprechen und tun, was die wirklichen Personen in der Zeit, in der das Drama spielt, nicht auch tun und sprechen würden. Anderthalb Stunden spielt die «Gertrud». Kein Wort, keine Handlung nimmt man wahr, die nicht in dem «geräumigen Zimmer» im Seebad auf Rügen, das durch die Bühne dargestellt wird, auch gehört und gesehen würden, wenn man, durch die Wände sehend, in das wirkliche Zimmer blicken könnte. Die tiefsten Seelenkonflikte spielen sich im Innern der Personen ab, während sie sprechen und handeln. Nur eine schwache Hindeutung auf diese Konflikte sind die Handlungen und die gesprochenen Worte. So ist es auch im wirklichen Leben. Was erfahren wir von eines Menschen Eigenart, wenn wir seinem Treiben durch anderthalb Stunden zusehen? Wenig oder gar nichts. Deshalb haben die Dramatiker stets der unmittelbaren Naturwahrheit Opfer gebracht. Sie haben in kurze Zeit zusammengezogen, was in Wirklichkeit weit auseinanderliegt. Sie lassen die Personen in wenigen Stunden aussprechen und tun, was sie in Wahrheit in langen Zeitläuften sprechen und tun. Sie wollen uns die Wahrheit eines Ganzen geben und opfern deshalb die Wahrheit des Einzelnen. Es ist wahr, daß in jedem Worte, in jeder Handlung sich der ganze Mensch ausprägt. Wenn man die ganze Persönlichkeit erkannt hat, wird man sie in jeder einzelnen Lebensäußerung wiederfinden. Aber es ist nicht minder wahr, daß wir nicht in jeder Lebensäußerung auch den ganzen Menschen erkennen, daß wir uns aus jeder Einzelheit nicht sein ganzes Wesen

konstruieren können. Die Dramatiker der älteren Richtung verlangen das nicht von uns. Sie legen uns ganze Menschen und abgeschlossene Handlungen wie auf dem Präsentierteller hin. Johannes Schlaf macht es anders. Er stellt nur das Einzelne dar und läßt uns das Ganze erraten. Er stellt an unser Auffassungsvermögen höhere Ansprüche als andere Dramatiker. Wir müssen alles Tiefere, das dem Drama zugrunde liegt, ahnen. Wie wir es in der Wirklichkeit ahnen müssen, wenn wir nicht durch lange Zeiträume Menschen und Vorgänge beobachten. Eine Art Seherblick wird uns zugemutet. Wie das Leben selbst nur eine Hindeutung auf seine Quellen ist, so auch ein Drama von Johannes Schlaf. Man kann sagen: das beruhe auf einer Verkennung des Wesens der Kunst. Denn diese solle im äußeren Bilde darstellen, was sich in Wirklichkeit nur dem durch die äußere Schale durchblickenden Geist offenbart. Ich möchte diesen Standpunkt nicht bekämpfen. Wer nur Kunst sehen will, die sich auf diesen Standpunkt stellt, mag Johannes Schlaf ablehnen. Ich vermag das nicht. Für mich ist es von höchstem Interesse, zu sehen, wie ein Künstler, der sich nicht zum Gestalter, wohl aber zum treuen Nachgestalter macht, ein Stück Wirklichkeit wiedergibt. Und diese Treue ist von unsäglicher Vollkommenheit.

In anderthalb Stunden kann sich keine inhaltreiche Tragödie abspielen. Aber eine Handlung kann sich abspielen, die einen unendlich tragischen Hintergrund hat. Und das ist hier der Fall. Eine Frau mit einer unklaren Sehnsucht nach einem Etwas, das sie selbst nicht kennt, mit Bedürfnissen, die ihr unklar sind, ist an einen selbstgefälligen, braven Philister verheiratet, der keine Sehnsucht, sondern nur Zufriedenheit mit seinem spießbürgerlichen Leben kennt und der keine Bedürfnisse kennt, welche die gewöhnlichste Alltäglichkeit nicht befriedigen könnte. Die nervöse Hast und Unruhe der Frau ist das notwendige psychologisch-pathologische Ergebnis ihrer nicht befriedigten Lebenssehnsucht. Niemand aus ihrer Umgebung versteht die Frau. Die gewöhnliche Meinung, die man von ihresgleichen hat, wird in dem Drama durch den Onkel Lorenz personifiziert, einen Spießbürger, der sich von dem Manne der Gertrud nur so unterscheidet, wie sich ältere und dickere Men-

schen in der Regel von jüngeren und mageren unterscheiden. Da tritt in Albrecht Holm eine Ausnahmenatur der Gertrud gegenüber. Ein Mensch, der die europäische Kultur einst in sich aufgenommen hat, der aber nachher im fernen Westen in einfachen, natürlichen Verhältnissen sich zum freien, ganz auf sich gestellten Menschen ausgebildet hat. Er erträgt Europa nicht, weil es in seinen komplizierten sozialen Verhältnissen den Menschen tausendfach abhängig, unfrei macht. Er hat gefunden, wonach Gertrud nur eine unklare Sehnsucht hat: völlige Freiheit und Losgelöstheit von drückenden Verhältnissen. Sein Anblick wirkt unendlich niederschmetternd auf sie; sie bittet ihn, fortzugehen, damit er ihr nicht stündlich ein Glück vor Augen stelle, das sie entbehren muß. Er geht, und sie lebt mit ihrem Philister weiter. Das ist kein Drama, aber ein tragischer Konflikt. Ein wirklicher Dramatiker hätte alles aus diesem Konflikt gesogen, was sich aus ihm saugen läßt. Johannes Schlaf ist dazu ein zu keuscher Künstler. Er stellt den Konflikt hin, zart und mit jenem Verzicht auf geräuschvolle Konsequenzen, die auch die Natur in der Mehrzahl der Fälle nicht liebt.

Schwere Aufgaben sind den darstellenden Künstlern mit diesem Drama geworden. Sie haben sie gelöst in dankenswerter Weise, wie es unter den gegebenen Verhältnissen möglich war. Eduard von Winterstein, der der Dramatischen Gesellschaft so bereitwillig wiederholt seine Kräfte zur Verfügung stellte, spielte den schweigsamen Holm mit jener Zurückhaltung, die man vom Darsteller des Mannes verlangen muß, der ein weiches Innere in einer rauhen, wenig inhaltvollen äußeren Persönlichkeit verbirgt. Und Marie Frauendorfer suchte das unklare, in Wort und Gebärde so schwer zu fassende Wesen der Gertrud mit allen Mitteln ihres reichen Könnens verständlich zu machen. Es ist ihr in hohem Grade gelungen.

«MADONNA DIANORA»

Eine Szene von Hugo von Hofmannsthal

Aufführung der Freien Bühne, Berlin

Daß die Planeten im Himmelsraume durch ihre Bewegungen eine wunderbare Harmonie erklingen lassen, die man nicht hört, weil man an sie gewöhnt ist, glaubte der weise Pythagoras. Man denke sich das Ohr plötzlich erschlossen dieser Musik! Wie würde uns die Welt anders erscheinen! Was würde in unserer Seele vorgehen, wenn der Klang der Planeten auf sie wirkte! Zu solchen Gedanken kommt man, wenn man der Kunst Hugo von Hofmannsthals gegenübersteht. Er läßt aus den Dingen Harmonien herausertönen, die uns überraschen, wie wenn plötzlich die Planeten zusammenklingen würden. Mit einer unendlich zarten Seele, mit fein organisierten Sinnen scheint er mir begabt; und was er uns von der Welt erzählt, entgeht uns zumeist, weil die Gewohnheit es uns nicht vernehmen läßt. Die gröberen Verhältnisse der Welt achtet Hofmannsthal nicht; die feineren Dinge werden deshalb seinem Geiste offenbar. Die hervorstechenden Züge in den Erscheinungen, die den Menschen im gewöhnlichen Leben beschäftigen, läßt er zurücktreten; die geheime Schönheit aber, die sonst zurücktritt, arbeitet er heraus. Eine unendlich liebenswürdige Willkür liegt in seiner Weltbetrachtung. In der «Szene», von der hier die Rede ist, findet man wenig von groben, scharfen Linien, mit denen sonst die Dramatiker das Leben schildern. Madonna Dianora erwartet ihren Geliebten; der Mann tötet sie wegen ihrer Untreue. Arm und blaß ist diese Handlung. Doch, unter der Oberfläche gleichsam, birgt sie eine Fülle von Schönheiten. Die Oberfläche schneidet Hofmannsthal weg und zeigt das feinste Geäste innerer Schönheit. Seine Weise, die Dinge anzusehen, ist, wie wenn man einem Redner zuhören wollte und nicht auf den Sinn der Rede, nicht auf den Inhalt der Worte hörte, sondern nur auf den Klang der Stimme und auf die Musik, die in seiner Sprache liegt. Daß solche Art mit den Mitteln unserer Bühnenkunst nicht vollkommen zur Darstellung gebracht werden kann, ist verständ-

lich. Die Aufführung der Freien Bühne war deshalb, trotz der Mühe, die sich Louise Dumont mit der Rolle der Madonna Dianora gegeben hat, wenig befriedigend.

«TOTE ZEIT»

Drama in drei Aufzügen von Ernst Hardt

Aufführung der Freien Bühne, Berlin

Das dreiaktige Drama von Ernst Hardt, das auf Hofmannsthals «Szene» folgte, ist eine Jugendarbeit mit den schlimmsten Fehlern einer solchen: Abhängigkeit von Vorbildern, Mangel an lebendigem Beobachtungssinn, Ungeschicklichkeit im Aufbau der Handlung. Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck und viele andere hört man sprechen aus Hardts Sätzen. Mit vier einsamen Menschen haben wir es zu tun. Estella lebt neben ihrem Manne eine für ihr Seelenleben tote Zeit dahin, weil dieser seinen philosophischen Grübeleien nachgeht und sie verkümmern läßt. Eine andere Frau lebt noch im Hause: sie war einst mit dem Manne verlobt und ist jetzt «gewissermaßen mit beiden verheiratet». Sie erträgt es, in dem Hause zu leben, weil sie sieht, daß die Frau, die ihr den Geliebten genommen, nicht glücklich ist. Sie findet ihr Glück darinnen, beiden Gatten eine Stütze zu sein. Von ihrem starken Willen geleitet, geht das Leben der «Einsamen» dahin. Da kommt plötzlich ein Vierter, der ehemalige Geliebte Estellas. Er hat sie einst dem Nebenbuhler überlassen, weil er glaubte, sie werde mit ihm glücklich sein. Er sieht sich getäuscht und glaubt sich berechtigt, Aufklärung in das Verhältnis der Gatten zu bringen. Der Mann, dem die Schuppen von den Augen fallen, geht ins Wasser.

Ein ernstes künstlerisches Streben gibt sich in dem Stücke kund. Aber man wird an keiner Stelle mitgerissen, die Menschen und die Konflikte sind gleichgültig. Sie sind nicht erlebt; sie sind erlesen. Alles scheint aus zweiter Hand. Ein Dichter hat das Stück geschrieben, der das Leben vorläufig nur aus Büchern kennt.

«JOHANNA»

Schauspiel in drei Akten von Björn Björnson

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Björn Björnson ist, wie sich aus seinem Schauspiel «Johanna» ergibt, eine komplizierte Persönlichkeit. Erstens ist er ein kluger Mann, in dem die Kraft, mit der wirkliche Dichter schaffen, nicht vorhanden ist. Deshalb hat er ein gutes Verständnis für ein interessantes Problem, das in der Luft liegt, aber er kann dieses Problem nicht so dramatisch ausgestalten, daß man ihm gerne folgt. Zweitens ist er ein Mann, der sich auf Bühnenroutine versteht und der deshalb ein gutes «Theaterstück» schreiben könnte, wenn er diese Fähigkeit walten lassen wollte, aber er will zugleich ein vornehmer Künstler sein. Deshalb schwebt sein Stück in der Mitte zwischen «Theaterware» und Kunstwerk. Drittens ist er ein Mann, der Freigeist sein will, der aber nur neue Vorurteile an die Stelle von alten zu setzen vermag. Deshalb malt er die Träger veralteter Meinungen so schwarz wie möglich. Und endlich viertens ist er der Träger eines berühmten Namens. Deshalb wird sein Stück auf Bühnen aufgeführt, die sich um dasselbe kaum gekümmert hätten, wenn es von einem gemeinen Müller herrührte.

Um das Problem ist mir leid. Johanna Sylow ist ein begabtes Mädchen, die es in der musikalischen Kunst wahrscheinlich weit bringen wird, wenn sie sich frei, ihren Anlagen gemäß, entwickeln kann. Ihr Vater ist tot. Er hat, trotzdem er ein einfacher Tischlermeister war, seltene Kunstliebe und einen musikalischen Sinn gehabt. Beides hat er seiner Tochter vererbt. Dazu hat sie aber noch ein anderes Erbstück von ihm erhalten, nämlich einen Bräutigam. In seiner Sterbestunde hat sie ihm versprechen müssen, daß sie ihr Lebensglück in der Ehe mit dem Theologen Otar Bergheim suchen werde, denn der fürsorgliche Vater war der Meinung, daß er ruhig sterben könne, wenn er weiß, daß sein geliebtes Kind unter dem Schutze dieser treuen Seele stehen werde. Johanna lebt nun in einem Hause mit ihrer Mutter, der Witwe Sylow, mit ihren beiden Geschwistern Hans und Johann, mit ihrem Bräutigam und

einem alten Onkel. Eine glänzende Zukunft als Künstlerin scheint ihre «innere Bestimmung» zu sein. Aber wie soll sie zum Ziele kommen? Die Mutter ist natürlich dumm und versteht nichts von den Anlagen ihrer Tochter. Die Brüder sind ungezogene Rangen, die sich immer zanken und herumbalgen und einen so heillosen Lärm machen, daß Johanna nicht arbeiten kann. Der Bräutigam ist ein braver Theologe, der fest entschlossen ist, das Versprechen, das er Johannens Vater auf dem Totenbette gegeben hat, zu halten. Er will Johanna eine feste Stütze im Leben sein, aber er möchte doch auch ein wenig etwas von dem verspüren, ohne das ein Liebesverhältnis doch einmal nicht recht möglich ist: hie und da einen Kuß oder etwas Ähnliches. Johanna lebt aber zu sehr in ihren Künstlerträumen, um zu dergleichen Zeit zu haben. Außerdem kann der gute Theologe das Künstlertum seiner Braut durchaus nicht ertragen. Der Gedanke, sie werde als Künstlerin die Welt durchschweifen, während er als Pfarrer irgendwo in Sehnsucht nach ihr schmachten müsse, quält ihn unaufhörlich. Diese beiden Naturen gehören nicht zusammen; dennoch scheinen sie durch den Willen des Verstorbenen aneinandergekettet. Was soll aus Johanna werden? Eine schöne Aufgabe für einen wahren Dichter wäre es, die furchtbaren Kämpfe zu zeigen, die das Mädchen durchmacht, bis sie aus eigener Kraft stark genug ist, das Gelöbnis, das sie dem Vater gemacht hat, zu brechen, oder bis sie, weil sie das nicht vermag, zugrunde geht. Björnson macht die Sache anders. Hans Sylow, der gute Onkel, hat volles Verständnis für die begabte Nichte, und er tut alles, um ihr die Wege in das freie Künstlertum zu bahnen. Zur rechten Zeit ist auch Peter Birch, der Impresario, da, der das Geschäftliche besorgt, und Sigurd Strom, der Dichter mit der freien Lebensauffassung, der dem Mädchen vorschwärmt von dem, was in ihr schlummert und wozu sie berufen ist – zuletzt, damit ja alles ordentlich geht, eine gute Freundin, die für vorläufige Unterkunft sorgt, als der gute Onkel, der schwärmerische Dichter und der pfiffige Impresario die angehende Künstlerin soweit gebracht haben, daß sie ihrem Bräutigam davonläuft.

Der Zuschauer ist schmählich betrogen. Ein interessanter Seelenkonflikt wird ihm versprochen: mit einer uninteressanten Hand-

lung und mit Menschen, die zu unbedeutend sind, als daß uns die psychologischen Konflikte, die der Dichter mit ihnen darstellen will, fesseln könnten, muß er vorliebnehmen.

Zu dem allem kam, daß die Aufführung im Deutschen Theater durchaus nicht den Erwartungen entsprach, mit denen man in dieses Haus geht. Nur Emanuel Reicher gab den Onkel Hans mit dem Humor, in dem die Rolle gedacht ist. Lotti Sarrow scheint nichts von den Dingen zu haben, die der Schauspieler nun einmal zu seinem Beruf mitbringen muß. Das Mädchen, das dem Dichter vorgeschwebt hat, ist interessant – das Mädchen, das er gezeichnet hat, ist weniger interessant – das Mädchen, das Lotti Sarrow darstellt, ist am wenigsten interessant.

«KÖNIG HEINRICH V.»

Schauspiel von William Shakespeare

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Am 1. September brachte uns das Lessing-Theater die erste Vorstellung der neuen Leitung Otto Neumann-Hofers. Aufgeführt wurde «König Heinrich V.» von Shakespeare. Die Aufführung war ein theatralisches Ereignis ersten Ranges. Und ich werde in der nächsten Nummer auf sie zurückkommen. Heute möchte ich nur vorläufig sagen, daß es ein Verdienst des neuen Direktors war, das interessante Werk Shakespeares, das in Berlin lange nicht gegeben worden ist, vorzuführen, und daß die Darstellung eine Regieleistung musterhafter Art war. Ein bemerkenswerter Beitrag zur Lösung der Frage: wie muß Shakespeare heute auf die Bühne gebracht werden?

*

In seinem Buche «William Shakespeare» sagt Georg Brandes, daß «Heinrich V.» nicht eines der besten, wohl aber eines der liebenswürdigsten Schauspiele des Dichters sei. Man braucht bloß darauf zu achten, wie Shakespeare die Hauptperson des Dramas gezeichnet hat, und man wird diesem Urteile zustimmen. Nach

dem zweiten Satze, den dieser König spricht, fängt er bereits an, uns sympathisch zu werden; und wir haben das Gefühl, daß wir in Leid und Freud ihm folgen werden. Mag er sich vor uns als großer Mann entwickeln: wir werden uns freuen, daß eine reizvolle Persönlichkeit groß ist; mag er am eigenen Unvermögen zugrundegehen: er wird unser Mitleid erwerben, aber unsere Liebe nicht verlieren. Er war kein Asket, solange er Kronprinz war; aber er gibt dem leichtsinnigen Treiben sofort den Abschied und macht die strenge Regentenpflicht zu seiner Göttin, als die Krone sein Haupt schmückt. Der Dichter zwingt uns, diesen Mann zu lieben. Denn er hat ihn selbst geliebt. Und unverkennbar zeigt er uns, daß er sagen wollte: ein rechter König spricht so wie dieser: daß er ein Mensch wie alle andern sei, daß ihm das Firmament wie allen andern erscheine, und daß seine Sinne unter den allgemeinen menschlichen Bedingungen stehen.

> «Seine Zeremonien beiseitegesetzt, erscheint er in seiner Nacktheit nur als ein Mensch, und wiewohl seine Neigungen einen höheren Schwung nehmen als die anderer Menschen, so senken sie sich doch mit demselben Fittich, wenn sie sich senken.» (Akt IV, 1)

So erscheint dieser König, wenn wir sein Herz betrachten; sehen wir auf seinen Verstand, so ist er nicht minder bedeutend. Der Erzbischof von Canterbury sagt von ihm:

> «Hört ihn nur über Gottesgelahrtheit reden,
> Und, ganz Bewundrung, werdet ihr den Wunsch
> Im Innern tun, der König wär' Prälat;
> Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
> So glaubt ihr, daß er einzig das studiert;
> Horcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
> Vernehmt ihr vorgetragen in Musik.
> Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
> Er wird desselben gord'schen Knoten lösen,
> Vertraulich wie sein Knieband; wenn er spricht,
> Die Luft, der ungebundne Wüstling, schweigt.» (Akt I, 1)

Ich glaube, in diesem Heinrich wollte Shakespeare einen König zeichnen, von dem er sagen konnte: so soll das Staatshaupt sein, unter dem ich gern englischer Untertan bin.

Die Begebenheiten des Dramas sind reine Geschichte. Ohne dramatische Spannung und ohne innere treibende Kraft, die von Szene zu Szene fortreißt. In Dialogform wird erzählt, wie Heinrich auszieht, sich den Thron von Frankreich zu erobern, wie er nach manchen Abenteuern des Krieges sein Ziel erreicht und die fränkische Königstochter noch dazu heimführt. Alles dies reichlich durchsetzt mit Szenen, in denen Shakespeares Gabe, Menschen zu zeichnen und den Charakter ganzer Volksklassen hinzustellen, in der schönsten Weise sich offenbart. Wenn Personen, wie der Walliser Fluellen, uns von Dingen erzählen, die mit dem Fortgang der Handlung nichts zu tun haben, so hören wir gerne zu. Einen Augenblick lang werden wir uns bewußt, daß wir nur aneinandergereihte Szenen vor uns sehen; aber wir geben alle Vorurteile über das Drama auf, wenn wir gegen alle Regel so gefesselt werden.

Und noch in einem andern Sinne zeigt sich in diesem Schauspiel Shakespeare als liebenswürdiger Dichter. Die Bescheidenheit, mit der er über das Verhältnis von Leben, Tat und Dichtung seinen «Chorus» sprechen läßt, ist ein bemerkenswerter Zug bei dem einflußreichsten Dichter, den es je gegeben hat. Der Chorus spricht zum Publikum:

«Doch verzeiht, ihr Teuren,
Dem schwunglos seichten Geiste, der's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Vorwurf.» (Prolog)

und

«Drum, Hoh' und Niedre,
Seht, wie Unwürdigkeit ihn zeichnen mag,
Den leichten Abriß Heinrichs in der Nacht.
So muß zum Treffen unsre Szene fliegen,
Wo wir (o Schmach!) gar sehr entstellen werden
Mit vier bis fünf verfetzten schnöden Klingen,

Zu lächerlichem Balgen schlecht geordnet,
Den Namen Agincourt. Doch sitzt und seht,
Das Wahre denkend, wo sein Scheinbild steht.» (Akt IV, 1)

In solchen Sätzen liegt eine große Weisheit. Eine größe Kunst weist sich gegenüber dem Leben die rechte Stelle an. Kleine Kunst möchte sich nur zu oft auf Kosten des Lebens erheben und sich eine Stellung anweisen, die ihr nicht gebührt.

«Heinrich V.» ist ein Drama, aus dem wir Shakespeare, den Menschen, in seiner ganzen liebenswürdigen Größe kennenlernen. Er hat in demselben gesagt, was er als Engländer für einen König haben will, und er hat uns auch gesagt, wie er über das Verhältnis seiner Kunst zum Leben dachte.

Natürlich kann man das Drama, so wie es als Shakespearisches überliefert ist, heute nicht aufführen. Das Lessing-Theater hat am 1. September eine Aufführung geliefert, die allen Anforderungen der modernen theatralischen Kunst entspricht. Kunstpedanten haben natürlich auch an dieser Vorstellung viel auszusetzen. Und man braucht nicht einmal Kunstpedant zu sein und kann sich doch zu der Meinung bekennen, daß wir heute schon wieder mehr Shakespeare vertragen, als Dingelstedt von ihm gelassen hat. Ich möchte dem Leiter des Theaters sagen: über Dingelstedt zurück zu Shakespeare. Und vor allen Dingen: wozu solche Monologe, wie sie der unbeträchtliche Bursche hält, der Nym, Bardolph und Pistol bedient?

Mag sich die Kritik noch so schlimm gebärden! Die einen loben; die anderen schreiben, daß sie Shakespeares Heinrich nicht von dem Wildenbruchs unterscheiden können, weil sie am 1. September im Lessing-Theater die Augen zugemacht und sich die Hände vor die Ohren gehalten haben. Als ich eine der Kritiken von einem dieser Wüteriche gelesen habe, der sich die Ohren zugehalten hat, habe ich gelacht; denn ich habe vor den Herren, die am 1. September die Vorstellung zustande gebracht haben, allen Respekt; aber der gute Shakespeare ist doch nicht leicht so zu verpfuschen, daß man nötig hat, sich die Ohren zuzuhalten.

«EHELICHE LIEBE»

Drama in drei Aufzügen von Georg von Ompteda

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Dieses Schauspiel ist eines von den Theaterstücken, die man nur genießen kann, wenn man auf dem Gebiete des gesellschaftlichen Lebens auf einem Standpunkte steht, dem in öffentlichen Angelegenheiten derjenige des Kirchturmpolitikers entspricht. Ein gewisser Grad von Philiströsität gehört dazu, wenn man die Konflikte, um die es sich handelt, nicht als zu unbeträchtlich für ein über zwei Stunden dauerndes Stück empfinden will. Viktor Schröter ist einer von jenen besseren Spießbürgern, die «ihre Jugend genießen» und, wenn sie genug genossen haben, in den Hafen einer Ehe einfahren, die jedes strengsten Pastors höchstes Wohlgefallen erregen kann. Nur verbreitet sich bei ihm um das Schifflein, als es sich dem sichern Lande nähert, ein etwas übler Geruch. Denn der schuldenbeladene Viktor braucht zum Steuern einen gar schmutzigen Gesellen, den Heiratsvermittler Suberseaux, der ihm die mit einem Bein hinkende, verwaiste Millionärin Hedwig zuführt. Der wackere Vermittler bekommt dafür Provision, die Schröter von dem Gelde seiner erbeuteten Frau abgibt. Die Ehe wird eine glückliche. Schröter verliebt sich so nach und nach in seine Hedwig, ganz als wenn er sie nicht gekauft und als wenn sie ihm nicht Millionen ins Haus gebracht hätte. Sie ist das «Ideal» eines Weibes. Auf den ersten Blick hat sie sich verliebt, denn so muß die rechte Liebe sich äußern. Sie ahnt nichts von der Art, wie sich ihr Viktor in sie verliebt hat und ist der Ansicht, daß sie ewig unglücklich sein würde, wenn ein Mann sie wegen ihres Geldes genommen hätte. Das bedrückt den mittlerweile so brav gewordenen Viktor sehr, und er möchte immer sein «Geheimnis» beichten. Damit es einen dramatischen Konflikt gibt, darf das nicht einfach gehen. Der längst überwundene Heiratsvermittler muß wieder auftreten. Er kommt noch einmal ins Haus, weil er wieder Geld braucht. Irgendwelche schmierige Geschichten zwingen ihn, rasch nach Amerika zu verduften. Viktor soll

ihm das Geld dazu geben, wenn er vermeiden will, daß der elende Kerl die glücklich gewordene Ehe störe und ans Tageslicht bringe, wie man ein froher Gatte wird. Viktor ist aber, wie schon gesagt, brav geworden, und er weist dem Glückbringer die Türe. Er will ja ohnehin beichten. Doch solche Schicksalmacher lassen sich nicht so schnell abspeisen. Er kommt wieder und trifft die Frau allein. Da sie, wie auch schon gesagt, ein «Ideal» ist, erweckt sie selbst in diesem schmutzigen Vermittlerherzen ein menschlich Rühren, und der Wackere sagt ihr, der edle Viktor hätte eben auch einmal gejeut, und er sei jetzt da, die Spielschulden einzukassieren. Hedwig ist mit Viktor solidarisch und veranlaßt ihn, die «Schulden» zu bezahlen. Der Gute beichtet aber doch, und Frau Hedwig wird einige Zeit recht traurig. Aber natürlich verzeiht sie, und alles wird gut.

Das sind Konflikte, für die eben nicht jeder Mensch Verständnis haben kann. Man hat immer das Gefühl: wozu all die Umstände? Ist man aber dazu veranlagt, diese Dinge ernst zu nehmen, dann muß man auch an dem fein aufgebauten, wenn auch etwas schleppenden Gang der Handlung Vergnügen finden. Ist man dazu nicht veranlagt, dann muß man sich einfach klarmachen, daß man nicht zu denen gehört, für die solche Stücke geschrieben werden.

Für mich war die Aufführung im Lessing-Theater interessanter als das Stück. Soweit ich die Verhältnisse kenne, muß ich sagen: ich glaube nicht, daß man gegenwärtig auf einer anderen Berliner Bühne so gute Aufführungen bietet. Die Kunst des Regisseurs bringt hier ganz Außerordentliches zustande. Und was die Einzelleistungen betrifft, so waren der Viktor Schröter Ferdinand Bonns, die Hedwig Elise Sauers und der Heiratsvermittler Adolf Kleins in einer Art ausgearbeitet, daß man sie in jeder Nuance gerne verfolgte. Die Aufführung läßt das Allerbeste für den Zeitpunkt erwarten, in dem das Lessing-Theater ein Drama wird bieten können, das auf ein tieferes Interesse rechnen kann. Natürlich können Direktoren nicht gute Stücke aus der Erde stampfen. Die aber, welche ihre Stücke in würdiger Weise gespielt haben wollen, wissen nun, daß es jetzt im Lessing-Theater möglich ist.

«GROSSMAMA»

Schwank in vier Aufzügen von Max Dreyer

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Max Dreyer habe ich offenbar bisher falsch beurteilt. Als im vorigen Jahre sein Lustspiel «In Behandlung» aufgeführt wurde, dachte ich noch, er hätte künstlerische Ziele. Damals schien aus den trivialen Späßen und possenhaften Übertreibungen so etwas wie ein künstlerisches Problem durchzuleuchten. Die «Großmama» belehrt mich darüber, daß Max Dreyer gar nicht als Künstler genommen sein will. Er will ein Theaterpublikum zwei Stunden und eine halbe lang amüsieren, wie es Schönthan, wie es Kadelburg und andere Nichtdichter wollen. Wenn man das nur weiß, dann ist es gut. Man richtet sich danach und macht keine falschen Ansprüche. Wozu sollte man denn auch von einem drolligen Schnack sagen, daß er literarisch ein wertloses Zeug ist? Denn nichts weiter als drollige Späße will Max Dreyer bringen, und das ist ihm ganz vorzüglich gelungen. Daß ein starrsinnig scheinender Junggeselle über die Weiber schimpft, sie «gehirnschwach», sogar «verbrecherisch» nennt, daß er sich ein Heim einrichtet, in dem kein einziger weiblicher Dienstbote ist, weil der Mann einst Mißgeschick gehabt hat, als er auf Freiersfüßen ging, das ist so etwas, bei dem man denkt: das muß ich schon einmal irgendwo gehört haben. Daß dann eine Schar von Weibern in sein weiberreines Milieu eindringt, ist – nach der Theatertechnik – selbstverständlich, ebenso, daß sich in diesem Milieu mehrere eheliche Bande knüpfen und daß der Weiberfeind zuletzt selbst küßt, herzt, heiratet und sich vornimmt, nicht ohne Nachkommen zu bleiben. Diese «Handlung» nimmt eine Menge banaler, aber zum Lachen herausfordernder Übertreibungen auf. Max Dreyer hat ein vorzügliches Textbuch für die Schauspieler geliefert, die denn auch all ihr Können nuancenreich entfalten konnten. Den polternden, schimpfenden, saufenden, fressenden, weiberfeindlichen Junggesellen, der zuletzt sich abschmatzen und streicheln läßt, hat Franz Guthery so dargestellt, wie es offenbar der Schreiber des Textes

wollte. Ich setze nämlich voraus, daß er sich gedacht hat: ich schreibe eine Rolle, aus der ein guter Schauspieler etwas machen kann. Hedwig Niemann-Raabe, die als Witwe Mathilde den Weiberfeind «in Behandlung» zu nehmen hat, war auch diesmal, was sie immer war: eine große Schauspielerin. Über die anderen Mitwirkenden könnte ich nur Gutes sagen. Das alles bedeutet nicht mehr, als daß das Lessing-Theater gute Stücke gut spielen könnte, wenn es solche hätte. Gute Stücke, wo seid ihr? Man wird euch nicht hindern, in diesem Theater zur Geltung zu kommen. Sollte es denn nicht etwas geben, was endlich einmal von einem wirklichen lebenden Dichter herrührte? Sind denn alle Dichter tot? Ich glaube es nicht. Sie werden kommen, und dann wird das Lessing-Theater den Lebenden gehören. Denn es handelt sich doch um lebende *Dichter!* Max Dreyer lebt zwar, aber ein Dichter ... na ..

«CYRANO VON BERGERAC»

Romantische Komödie in fünf Aufzügen
von Edmond Rostand. Deutsch von Ludwig Fulda

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Edmond Rostands «Cyrano von Bergerac» ist am 14. September im Deutschen Theater aufgeführt worden. Ich habe eigentlich keine rechte Veranlassung, über dieses Drama gerade gelegentlich dieser Aufführung mich auszusprechen. Denn eine Vorstellung wie diese gibt nur ein Zerrbild des feinen Kunstwerkes. Dieser Cyrano ist halb Held und halb Karikatur; im Deutschen Theater wurde alles getan, um durch die Karikatur den Helden unkenntlich zu machen. Von der Tragikomödie, die Rostand gemeint hat, kommt nichts, aber auch gar nichts, im Deutschen Theater zum Vorschein. Es ist alles mißverstanden, alles Große und alle Kleinigkeiten. Der Stil, in dem das Drama dargestellt werden muß, ist vergriffen. Barbarisch erscheint die Aufführung. Cyrano hat

eine große Nase. Sie ist eins seiner Verhängnisse. Muß man aber deshalb eine Nase sich «anschminken», die aller Vornehmheit in der Kunst Hohn spricht? Wie Kainz' Nase aber ist die ganze Vorstellung. Vielleicht komme ich auf das Drama doch zurück, auf diese Aufführung gewiß nicht.

*

Einen Menschen, mit dem das Schicksal ein leichtfertiges Spiel treibt, hat Edmond Rostand in seiner Komödie «Cyrano von Bergerac» dargestellt. Goethe hat von der Natur gesagt, daß sie alles auf Individualität angelegt zu haben scheine und sich nichts aus den Individuen mache. Cyrano ist ein Individuum, aus dem sich die Natur sehr wenig macht. Sie hat es nur geschaffen, um über ihre eigenen Absichten einmal gründlich zu spotten. Und es ist ihr gleichgültig, daß ein armer Mensch durch ihre Launen leidet. Sie gibt diesem Menschen eine Seele, die aus dem Reiche der Schönheit und der Größe stammt; aber sie macht ihn zugleich häßlich und unfähig, wirkliche Größe zu entfalten. Cyrano liebt Roxane. Wegen seiner Häßlichkeit kann er nicht daran denken, daß die Angebetete ihn wieder liebe. Ihre Neigung hat der schöne, aber geistlose Christian von Neuvillette. Und Cyrano muß es ertragen, daß Roxane ihn bittet, ihrem Geliebten eine Stütze im Leben zu sein. Er erfüllt diese Bitte ganz entsprechend der Rolle, die ihm die grausame Natur zugedacht hat. Nie würde Roxane einen Mann lieben, der nicht in feinen Wendungen über die Liebe sprechen und schreiben kann. Christian, diese schöne Hülle eines nichtigen Innern, kann ihre Liebe nur mit Cyranos Hilfe erringen und erhalten. Was dieser der Geliebten sagen würde, wenn er Gegenliebe finden könnte, das bringt er Christian bei. So kann dieser mit schönen Worten seine Gefühle schildern. Aber auch die Briefe, die Christian an Roxane richtet, stammen von Cyrano. Der Häßliche, der auf Liebe verzichten muß, schreibt sie für den Schönen, dem weibliche Neigung unverdient zuteil wird. So verliebt sich Roxane in Cyranos Seele, die aus Christians Körper zu ihr spricht. Die Qualen der Entbehrung und die Art, wie Cyrano sie erträgt, sind der Inhalt der Komödie. Der von der Natur schmäh-

lich Behandelte sucht auf seine Weise mit dem Leben fertigzuwerden. Seine Kraft und Tüchtigkeit verschaffen ihm Gewalt über die Mitmenschen, obgleich er durch das Nasenungetüm, das sein Gesicht entstellt, den Spöttern reichlichen Stoff zum Lachen gibt. Und er nützt diese Gewalt aus. Es ist ihm eine Lust, diejenigen en canaille zu behandeln, die es verdienen. Er spielt mit den Menschen gerne, weil die Natur ja auch mit ihm spielt. Eine Fülle von Duellen hat er zu bestehen. Denn er ist ein guter Fechter; und als Sieger mit der Waffe kann er immer wieder von neuem vergessen, daß das Schicksal ihn ein für allemal zu einem Besiegten geschaffen hat.

Einen solchen Charakter mit Humor zu schildern, ist Rostand gelungen. Man möchte wütend werden über das frivole Spiel, das die Natur mit Cyrano treibt; aber man begräbt die Wut in einem herzlichen Lachen. Denn der leidende Held läßt die Gegensätze, die in seinem Wesen vorhanden sind, sich gegeneinander austoben; und dadurch geht das Tragische seines Lebens immer wieder in ein Komisches über. Allerdings liegt in den Tiefen dieses Dramas der Ernst des Lebens. An ihn müssen wir trotz des Schabernacks, den Cyrano treibt, immer denken. Rostand hat alle Mittel des Theatralischen verwendet; aber er hat diese Mittel in den Dienst einer großen Lebensfrage gestellt. Das Ernste tritt in gefälliger Gestalt vor uns hin. Es gibt nichts von seinem wahren Charakter auf; es bringt aber diesen Charakter in leichtem Spiel zur äußeren Erscheinung. Es ist Rostand hoch anzurechnen, daß er sich von der Schwere seiner Aufgabe nicht hat erdrücken lassen. Daß er den Menschen nicht gesagt hat: seht, wie ihr leidet, wie euch die Natur quält, sondern ihnen gezeigt hat, wie sie dem Ernsten trotzig gegenüberstehen können, ohne die Duldermiene anzunehmen. Rostand ist einer von den Dichtern, welche die Aufgabe der Kunst darin sehen, den Menschen über die Miseren der Alltäglichkeit hinwegzuhelfen. Pathetischer könnte man das so nennen: er will über die Wirklichkeit hinausführen. Sein freier Stil ist ein Beweis für diese seine künstlerische Grundüberzeugung. Ludwig Fulda hat in seiner deutschen Übersetzung der Komödie diesen freien Stil in trefflicher Weise wiedergegeben.

«NAPOLEON ODER DIE HUNDERT TAGE»

Schauspiel in fünf Aufzügen von Chr. D. Grabbe. Für die Bühne bearbeitet von O. G. Flüggen

Aufführung im Belle-Alliance-Theater, Berlin

Napoleon hat trotz seiner Größe nur die Hälfte eines dramatischen Charakters. Seine Größe stellt sich uns in einer zu einfachen Vorstellung dar. Der einzige Gedanke der Kraft steigt in unserem Kopfe auf, wenn wir uns diesen Mann vergegenwärtigen. Und neben dieser Kraft erscheint alles mehr oder weniger gleichgültig, was durch sie vollbracht worden ist. Es läßt sich keine dramatische Handlung mit Napoleon in der Mitte ersinnen, die im Fortgange eine Kette von Begebenheiten aufwiese, wie sie die dramatische Kunst braucht. Wir sind immer wieder versucht, bei allem, was Napoleon tut, die Stärke seines Willens zu bewundern und uns um den Inhalt seiner Handlungen nicht zu kümmern. So gewiß Grabbe die Größe Napoleons gefühlt hat: seine Phantasie konnte dieser Größe keine dramatische Form geben. Ja, es scheint, als wenn auf Grabbes Schaffen bei diesem Drama die Kraft in einseitiger Weise gewirkt und alle andern Fähigkeiten des Dramatikers zurückgedrängt hätte. Ohne Rücksicht darauf, was dramatisch und theatralisch möglich ist, hat Grabbe gedichtet. Statt mit einer dramatischen Entwickelung haben wir es mit einer Reihe von Szenen zu tun, welche fast nur durch die Zeitfolge und die Person des Helden zusammengehalten werden. Und die wir durchaus nicht um ihrer selbst willen auf uns wirken lassen, sondern denen wir ein Interesse abgewinnen, weil wir glauben, durch sie von einer starken Persönlichkeit etwas zu erfahren. O. G. Flüggen hat das Drama für die Bühne bearbeitet. Er hat einen zu engen Begriff von dem Bühnenmöglichen und Bühnenwirksamen. Von Grabbes Werk hat er viel zu wenig herübergerettet in das Theaterstück, das er daraus gemacht hat. Dennoch habe ich gefunden, daß das Drama selbst noch in dieser Verwässerung einen hohen Genuß bietet. Es ist entschieden ein Verdienst, daß es Georg Droescher auf die Bühne gebracht hat, so gut er es mit den ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln gekonnt hat.

«EIFERSUCHT» (JALOUSE)

Lustspiel in drei Akten
von Alexandre Bisson und Adolphe Leclerq

Aufführung im Residenz-Theater, Berlin

Das Lustspiel «Eifersucht» von A. Bisson und Leclerq könnte uns vielleicht zwei Stunden anhaltend in herzlichem Lachen erhalten, wenn nicht die Mittel, durch welche die an Wahnsinn streifende Eifersucht einer jungen Frau geheilt werden soll, zu ärgerlich wären. Die Frau Moreuil hält alle Männer für Ehebrecher. Den ihren natürlich auch. Sie hat nie etwas gesehen, was den leisesten Verdacht begründete. Aber gerade weil sie gar nichts sieht und hört, was ihr Grund gibt, den Mann zu beschuldigen, deshalb hält sie ihn für einen heimlichen Verbrecher. Ein Freund des Hauses will sie heilen. Die alten Eltern müssen zu diesem Zwecke Komödianten werden. Sie müssen der eifersüchtigen Tochter in sich selbst ein Ehepaar vorführen, das sich das Dasein durch Eifersucht vergiftet. Dieses Theater auf dem Theater verringert den Wert des harmlosen Schwanks. Ein solches Heilmittel ist nicht nur eine Sünde gegen allen Wirklichkeitssinn, sondern eine ziemlich arge Geschmacklosigkeit. Auch wird die Aufführung des Stückes dadurch fast zur Unmöglichkeit. Denn Schauspieler, die imstande sind, Nicht-Schauspieler darzustellen, die eine Komödie vollführen, wird es nur wenige geben.

«HOFGUNST»

Lustspiel in vier Akten von Thilo von Trotha

Aufführung im Neuen Theater, Berlin

In «Hofgunst» von Trotha handelt es sich um einen kleinen Fürstenhof. Die Fürsten selbst sind brave und edle Menschen. Nur die Schranzen verderben alles durch ihre Albernheiten und Intrigen. Bloß der Finanzminister ist auch einer von den «Edlen».

Er muß natürlich da sein, damit sich der niedrige Sinn der Höflinge entsprechend abhebt. Die Tochter eines fern vom Hofe wohnenden Barons, eine Art höherer «Unschuld vom Lande», ist der Inbegriff aller Gescheitheit, Geradheit und anderer schöner Tugenden. Sie läßt sich überreden, an den ihrem Vater und ihr verhaßten Hof zu gehen, und wird dort sogleich Hofdame. Die Kluge stiftet in wenigen Stunden mehr Gutes an dem Hofe als eine Höflingsschar in Jahrhunderten. Sie ist die richtige Person, die zum versöhnlichen Ausgang notwendige Heirat des jungen Fürsten mit seiner Cousine herbeizuführen, während vor ihrem Wirken die irregeführten Verwandten die beiden wie füreinander geschaffenen Menschen, um allerlei Rücksichten zu beobachten, an andere, nicht für sie passende verschachern wollen. Die alten Theaterfiguren der Generation Moser-Schönthan mit neuen Namen und etwas anderem Aufputz.

«DAS VERMÄCHTNIS»

Schauspiel in drei Akten von Arthur Schnitzler

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Schnitzlers dramatische Leistungen mußte ich bisher immer mit Frauen vergleichen, welche wegen der Anmut ihres äußeren Wesens und des Geschmackvollen ihrer Toilette uns gar nicht zu der Frage kommen lassen, ob ihre Seele auch bedeutend ist oder nicht. «Das Vermächtnis» fordert aber diese Frage allerdings heraus. Schnitzlers Begabung und auch sein Stil scheinen für ein so bedeutendes Problem, wie das hier behandelte es ist, nicht auszureichen. Seine flotte dramatische Darstellungskraft ist offenbar nur dann in ihrem Elemente, wenn es sich um die kleinen Kreise handelt, die von dem Leben gezogen werden. «Das Vermächtnis», das Hugo Losatti seiner Familie hinterläßt, nachdem er durch einen Sturz vom Pferde tödlich verwundet worden ist, revolutio-

niert die Seelen einer Reihe von Menschen. Schnitzler ist nicht Psychologe genug, um diese Seelenrevolution überzeugend und tiefgründig darzustellen. Wir sehen den Personen nicht ins Innere, deshalb will uns nicht recht in den Sinn gehen, was sie reden und tun. Das Vermächtnis ist Hugo Losattis Geliebte und sein Kind. Er spricht als seinen letzten Wunsch aus, daß die Seinen die beiden Wesen, die er mehr als alles andere geliebt hat, in ihr Haus aufnehmen. Der Vater, ein halb vertrottelter Professor der Nationalökonomie, weiß mit einem solchen Wunsche nichts anzufangen. Da er aber ein guter Kerl und ein unglaublicher Schwächling ist, wird es ihm nicht schwer, das «Vermächtnis» doch zu übernehmen. Die Mutter ist sofort geneigt, dies zu tun, als der Sohn ihr sein Geheimnis mitteilt. Von ihren Charaktereigenschaften erlangen wir aber keine Vorstellung. Deshalb ist es uns gleichgültig, wie sie sich verhält. Die Schwester Franziska lernen wir wohl genauer kennen, und es macht deshalb einigen Eindruck, daß sie von ganzem Herzen «ja» sagt zu dem Wunsche des Bruders und daß sie die Geliebte sogar innig liebt. Allein mir scheint doch, daß wir hier einen Charakter der biederen Birch-Pfeiffer in einem modernen Kleide vor uns haben. Auch im Reiche der «Gartenlaube» sind solche Charaktere zu finden. – Der theatralische Gegenpol dieses Mädchens darf natürlich nicht fehlen. Er heißt Dr. Ferdinand Schmidt, ist aus dürftigen Verhältnissen hervorgegangen, war Hauslehrer Hugos und verkehrt, nachdem er Arzt geworden ist, freundschaftlich bei Losattis. Der Gegensatz käme nicht stark genug zum Ausdrucke, wenn die vorurteilslose, zartfühlende Franziska und der vorurteilsvolle, gemütsrohe Schmidt sich nicht ineinander verliebten. Daher tun sie es. Schmidt ist es von vorneherein unsympathisch, zu sehen, wie die Losattis ihr Ansehen damit «besudeln», daß sie die «Maitresse» und den Sprößling des Sohnes ins Haus nehmen.

Die Handlung ist bald klar, nachdem der Vorhang aufgegangen ist. Leute wie die Losattis haben Gewissen, also erfüllen sie den Wunsch eines Kindes. Der unehelich gezeugte Knabe wird uns sogleich als krankes Kind vorgestellt. Also wird er bald sterben. Also wird auch bald Gelegenheit sein, die unwillkommene

Mutter aus dem Hause zu jagen. Also wird das Stück damit schließen, daß diese einen Selbstmord begeht. Die Losattis sind schwachmütige Leute, also brauchen sie jemand, der ihnen zuredet, das «Vermächtnis» nicht zu halten. Dazu ist Dr. Schmidt da. Dieses sein Verhalten öffnet Franziska die Augen, und sie weist den rohen Menschen von sich. Während sich das alles programmmäßig abspielt, läuft alle Augenblicke Emma Winter, die Witwe von Frau Losattis Bruder, zur Tür herein und redet «jenseits von Gut und Böse», echt wie ein weiblicher Trast. Sie will die unglückliche Geliebte des Verstorbenen sogar ins Haus nehmen, wird aber – damit der Selbstmord möglich ist – doch zuletzt von ihrer Tochter davon abgebracht.

Es sind gewichtige Konzessionen, die heute Schnitzler der äußerlichen Kulissenkunst macht. Derselbe Schnitzler, an dem wir den Mangel an Tiefe niemals bemerkt haben, solange er sich nur seiner liebenswürdigen Natur überließ.

Das Deutsche Thater hat diesmal gezeigt, was es kann, nachdem es bei «Cyrano» uns klargelegt hat, was es nicht kann. Mit Ausnahme von Louise Dumont, welche der allerdings undankbaren weiblichen Trastrolle wenig gewachsen war, boten die Mitspieler vollendete Leistungen. Reicher, Rittner, Sauer und Winterstein verdienen aber noch besonders genannt zu werden.

«DER HERR SEKRETÄR»

Schwank von Maurice Hennequin

Aufführung im Residenz-Theater, Berlin

Aus dem Schwank «Der Herr Sekretär» (Inviolable) von Maurice Hennequin, der jetzt im Residenz-Theater aufgeführt wird, hätte etwas werden können, wenn der Verfasser seine paar Dutzend Einfälle dazu benutzt hätte, eine Satire auf die Theatermacherei zu schreiben, die einzig und allein von unwahrscheinlichsten Verwechslungen lebt. Denn er hat den Verwechslungsunsinn bis zur

tollsten Methode ausgebildet. Es gibt in diesem Stücke kaum eine Person, die nicht für eine andere gehalten wird. Und es gibt nichts, was nicht diese Tollheit zur Ursache hätte. Aber der Autor hat keine Satire, sondern nur einen von den genannten Schwänken geschrieben. Die Vorgänge nehmen sich wie ein Spott auf alle Vernunft aus; der Verfasser aber spottet nicht, sondern meint die Dummheit ernst. Die Hauptrolle, den Sekretär, hat Richard Alexander inne. Ich kann an diesem Schauspieler, der in Berlin eine Zugkraft ersten Ranges ist, nichts finden. Jedes Wort, jede Bewegung, alles ist kokette Kulissenkunst bei ihm. Und da er diese Kunst mit einer grotesken Vollkommenheit übt, treten ihre Fehler in geradezu widerwärtiger Gestalt zutage. Da wird nirgends mehr danach gefragt, was sich aus der Handlung oder Situation auf natürliche Weise ergibt, sondern nur, wie etwas gesagt oder gemacht werden muß, damit die Zuhörer aus dem Lachen nicht herauskommen. Da gefällt mir schon Eugen Pansa, der einen bornierten und eitlen Abgeordneten spielt, besser. Er bringt etwas Ähnliches zustande wie Alexander, aber mit Mäßigung und so, wie es das Stück verlangt.

«DER EROBERER»

Tragödie in fünf Aufzügen von Max Halbe

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Über Max Halbe habe ich immer anders gedacht als viele andere. Was man fast allgemein an seiner «Jugend» und an seiner «Mutter Erde» bewundert hat, halte ich für eine – allerdings höchst wertvolle – Beigabe seiner großen dichterischen Begabung. Aber Halbe ist, meiner Ansicht nach, nicht bloß der Dramatiker der Stimmung, die uns in der «Jugend», des aus der heimatlichen Erde sprießenden Gefühles, das uns in «Mutter Erde» entgegenströmt: Halbe ist der Dichter, dem die tiefsten Gründe der Menschenseele zugänglich sind, die in jeder Zeit und an jedem Orte

zu Hause ist. Vor einem Jahre, nach der Aufführung von «Mutter Erde» schrieb ich: «Ich glaube an den Tiefblick Halbes. Ich meine, wenn er ihn entfaltete, diesen Tiefblick: er müßte auf die entlegensten Gründe der menschlichen Seele kommen.» Ich glaubte damals zu ahnen, wie Halbes Künstlerindividualität geartet ist. Meiner Ansicht nach gehört er zu dem Geschlechte der großen Dichter, die individuelle Gestalten schaffen, aber so, daß diese uns in jedem Augenblicke hinweisen auf das, was in der Menschennatur ewig ist, was unwandelbar durch alle Zeiten und Räume lebt und was nur innerhalb gewisser Verhältnisse einen stärkeren Ausdruck findet als in andern. Ein großer menschlicher Konflikt ergreift den Dichter. Von dem innersten Erlebnisse der Seele geht er aus. Dann findet sich dazu Ort und Zeit, in denen dieses innere Erlebnis die beste äußere Gestalt annehmen kann.

Dieser Weg des wahren Dichters muß auch der Halbes sein. Bisher war er nur diesen seinen ureigensten Weg noch niemals rücksichtslos gegangen. In seinem «Eroberer» ist er ihn gegangen. Max Halbe hat damit sich selbst erst gefunden. Als ich das Drama kennenlernte, stand ein großes Seelenproblem vor meinen Augen. Das Liebesproblem des Weibes. Man mag sagen, was man will: Das Weib hat in sich den Drang nach dem Manne mit Größe, den es lieben kann wegen seiner Größe. Und glaubt es, diesen Mann gefunden zu haben, dann ist es grenzenlos egoistisch und möchte am liebsten diese Größe mit den Armen an den brünstigen Busen drücken und immer wieder drücken und nicht mehr loslassen und in wollüstigen Küssen die Größe ersticken. Und des Weibes rechte Tragödie muß es sein, daß bei wirklicher Größe die weiblichen Arme zu schwach sind, um das Große zu halten. Der Mann entwindet sich dem Weibe um derselben Eigenschaft willen, um derentwillen es ihn so heiß begehrt. Es möchte die große, weite Seele für sich haben, weil sie groß und weit ist. Aber weil sie groß und weit ist, diese Seele, ist in ihr noch Raum für ... anderes. Die Philister mögen mir schon verzeihen, daß ich das so hinschreibe. Die Philister schließen ja so gerne die Augen vor dieser ewigen Tragödie, die sich hineinschiebt zwischen den großen Mann und das große Weib.

Max Halbe hat diese Tragödie geschrieben. Agnes, die Gattin Lorenzos, ist das große Weib, das den großen Mann sucht, weil es nur ihn lieben kann. Und Lorenzo ist der große Mann, den Agnes anbetet, aber in dessen Seele noch der Keim ist für die kleine Ninon, die auch den großen Mann sucht. Und die große Agnes tötet die kleine Ninon, weil der Frau des Mannes Größe verhängnisvoll wird, um derentwillen sie ihn liebt.

Das ist Halbes Problem. Um Menschen, die solche Konflikte durchleben, darzustellen, brauchte er den Hintergrund einer Zeit, von der wir die Vorstellung haben, daß die Menschen in ihr den Mut hatten, sich ihrem natürlichen Egoismus zu überlassen. Die Renaissance ist eine solche Zeit. Deshalb hat Halbe ein Renaissancedrama geschrieben. Hätte er seine Tragödie in der Gegenwart spielen lassen, so hätten wir das Gefühl: heute fänden die Menschen die notwendigen Lügen, um die wahren Empfindungen, die im Hintergrunde schlummern, nicht an die Oberfläche treten zu lassen.

Und es ist Halbe gelungen, den Gestalten seines Dramas die Seelen von Renaissancemenschen einzuhauchen. Sie brauchen nur vor uns hinzutreten und ein paar Worte zu sprechen, so wissen wir, daß wir es mit Menschen des rückhaltlosen Egoismus zu tun haben und mit solchen, die den Mut besitzen, diesen Egoismus zur Schau zu tragen, ohne ihm ein idealistisches Mäntelchen umzuhängen.

In einfachen, kunstvoll stilisierten Linien hat Halbe eine Handlung gezeichnet, innerhalb der uns die auftretenden Personen ewige Erlebnisse der Menschenseele vor Augen treten lassen. Er hat damit den Weg gefunden zu den Urquellen der dramatischen Dichtung.

Halbes Publikum vom 29. Oktober konnte den Weg nicht mitmachen, den der Dichter gegangen ist. Dieses Publikum hätte am liebsten wieder ein Stimmungsidyll von der Art der «Jugend» von ihm gesehen. Es versteht den Dichter nicht mehr, der sich selbst gefunden hat. Und weil das Berliner Theaterpublikum kaum die schlechtesten Manieren hat, die ein Publikum überhaupt haben kann, hat es den «Eroberer» ausgelacht, verhöhnt und verspottet.

Am 29. Oktober gab es im Lessing-Theater einen Durchfall. Aber nicht Max Halbes Stück ist durchgefallen. Nein, das Publikum ist durchgefallen. Sein Verständnis reicht nicht heran an die Größe der Halbeschen Ideen. Der Dichter mag sich trösten. Da er noch unentwickelt war und den Leuten die «Jugend» hinwarf, da verstanden sie ihn. Jetzt, wo er ihnen etwas mehr zu sagen hat, verhöhnen sie ihn. Wie hat doch Goethe gesagt, als er auf der Höhe seiner Kunst stand?

«Da loben sie meinen Faust,
Und was noch sunsten
In meinen Schriften braust,
Zu ihren Gunsten;

Das alte Mick und Mack,
Das freut sie sehr;
Es meint das Lumpenpack,
Man wär's nicht mehr!»

Noch schlimmer als das Publikum am Sonnabend waren die Kritiken am Sonntagmorgen. In der Stadt der Intelligenz fand sich auch nicht ein Kritiker, der eine Ahnung gehabt hätte von dem, was Max Halbe gewollt hat. Von dem impotenten Faseler der «Tante Voß» durch das lauwarme Bad des Berliner Tageblattes hindurch bis zu den rohen Schimpfereien des Lokalanzeigers und des Kleinen Journals konnte man alle Nuancen der kritischen Unfähigkeit studieren. Am 30. Oktober mußte man die Erfahrung machen, daß es in Berlin nicht einen einzigen Tageskritiker gibt, der einer bedeutenden Dichtung gewachsen ist.

Halbes Dichtung konnte in den Augen derjenigen, die sie verstehen, keinen Mißerfolg haben; Publikum und Kritik haben sich blamiert. Am Sonnabend hat sich der Unverstand und Ungeschmack einer Menge in den schlechtesten Manieren kundgegeben, und am folgenden Sonntag hat eine lächerliche Kritik sich an den Pranger gestellt.

«DAS ERBE»

Schauspiel in vier Aufzügen von Felix Philippi

Aufführung im Berliner Theater, Berlin

Das Haus Larun besitzt eine große Gewehrfabrik. Als dieses «Werk» gegründet wurde, stand dem alten Larun als geistiger Handlanger Heinrich Sartorius zur Seite. In dem Augenblicke, da der Vorhang aufgeht, sind 35 Jahre seit der Gründung der Fabrik verflossen. Eine Jubiläumsfeier wird abgehalten. Der alte Larun ist tot. Der Sohn, Baron Karl von Larun, hat das «Erbe» angetreten. Der geistige Schöpfer, Geheimer Kommerzienrat Sartorius, leitet mit Energie und Hingebung die Fabrik. Er ist ganz verwachsen mit «seinem Werke». Eine aufrührerische Broschüre ist erschienen, in welcher der junge Larun Wachs in den Händen des Alten genannt wird. Sie ist der erste Wink mit dem Zaunpfahl, der anzeigt, daß der Alte, der sich den Dank des Hauses Larun verdient hat und den das ganze Fabrikpersonal vergöttert, aus dem Sattel gehoben werden soll. Ein zweiter Wink mit einem noch dickeren Pfahl ist der schablonenhafte Theaterintrigant, der in der Person des Abteilungschefs van der Matthiesen erscheint. Dieser hat eine Tochter, die das Intrigieren im Dienste ihres Vaters und das Kokettieren auf eigene Rechnung besorgt. Der Staat hat einen großen Auftrag, den er dem Larunschen Werke gegeben hat, zurückgenommen, weil er von einer englischen Firma dieselbe Ware billiger und ebenso gut erhalten kann. Das Fabrikgeheimnis ist verraten worden. Nachdem er das gehört hat, ist dem Zuschauer alles klar, und wenn die Personen des Stückes nicht jenen Grad von Blödigkeit haben müßten, die schlechte Theaterschriftsteller zur Fortführung ihrer Handlung brauchen, so würde der alte Sartorius zu dem jungen Herrn Baron sagen: lieber Freund, schmeißen Sie doch diesen Burschen, den van der Matthiesen, schleunigst hinaus. Der hat selbstverständlich den Verrat begangen. Aber so kann es nicht gemacht werden. Da müßte Herr Felix Philippi sein Publikum schon nach einer halben Stunde entlassen. Und er muß doch einen Theaterabend füllen. Daß der alte Sartorius erst noch

einen Helfershelfer braucht, um hinter den Sachverhalt zu kommen, den Schuft Lorinser, der erst dem Matthiesen geholfen, das Fabrikgeheimnis zu verraten, und der jetzt für 20 000 Mark dem geistigen Leiter den Verrat wieder verrät, ist für den Zuschauer langweilig und ärgerlich. Daß der junge Larun die Wahrheit lange nicht durchschaut, ist wenigstens vom Standpunkte der Kulissenkunst motiviert. Er verliebt sich in Matthiesens kokette Tochter. Und Liebe macht ja natürlich blind. Der junge Erbe vergißt, was er dem erprobten Ratgeber seines Vaters schuldet. Da der Alte seinen Feldzug gegen den Schädiger des Werkes beginnt, findet eine heftige Auseinandersetzung zwischen dem treuen Diener und dem neuen Herrn statt. Dem erprobten Leiter des Werkes wird der Abschied gegeben. Um die völlig uninteressante Handlung fortzuschleppen, wird alles versucht, was dem Stückefabrikanten zu Gebote steht. Von den aufgewandten Mitteln ist das freche Attentat auf die Tränendrüsen das Widerlichste. Daß in der Presse der Versuch gemacht worden ist, in der Handlung eine Anspielung auf einen der bedeutendsten politischen Vorgänge des Deutschen Reiches zu sehen, will ich nur als ein Symptom für die Geschmacklosigkeit eines Teiles unserer Zeitungskritisiererei registrieren.

«FUHRMANN HENSCHEL»

Schauspiel in fünf Akten von Gerhart Hauptmann

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Eine alltägliche, fast möchte ich sagen uninteressante Begebenheit hat Gerhart Hauptmann durch seine reife Kunst zu einem Drama gestaltet, dem wir von Akt zu Akt mit immer gesteigerter Hingebung folgen, und das uns trotz der scheinbaren Gleichgültigkeit des Stoffes mit der Empfindung entläßt, daß wir über das, was man Menschenschicksal nennt, eine neue Erfahrung gemacht haben. Hauptmanns Kunst hat unbedingt etwas, was auf zarte

Hände des Künstlers weist. Ein derbes Zufassen und ein Formen der Menschen und Handlungen, damit sie der Absicht des Künstlers entsprechen, kennt Hauptmann nicht. Die Shakespearesche Art, die den Dingen immer Gewalt antut, um sie in den dramatischen Rahmen zu bringen, die kennt Hauptmann nicht. Dazu hat er offenbar die Dinge, die er behandelt, zu lieb. Ihre Gestalt, ihr Leben sieht er mit dem feinsten Künstlersinne. Seinen forschenden Blicken, seinem selbstlos auf den Gegenständen ruhenden Gefühle enthüllt sich die einfache, schlichte Wahrheit der Tatsachen; und wenn er diese einfache, schlichte Wahrheit vor die Menschen hinstellt, dann werden diese erst gewahr, wie falsch und erlogen sie selbst die gleichen Tatsachen sehen.

In einem schlesischen Badeort lebt – in den sechziger Jahren – der Fuhrmann Henschel. Er ist ein braver, biederer Mann, seinem Geschäfte gewachsen, von seinen Knechten und den Bewohnern des Ortes geliebt. Aber er ist von schwacher Willenskraft und nicht sehr klug den Menschen gegenüber, die seine Schwäche ausnützen. In seinem Hause lebt auch die Magd Hanne. Sie ist eine Person, die vor keiner verbrecherischen Tat zurückschreckt, wenn diese sie dazu führen kann, das Regiment im Henschelschen Hause an sich zu reißen. Henschels Frau ist krank und stirbt bald. Auch das Kind, das Henschel von dieser Frau hat, stirbt. Während dies alles geschieht, fängt Hanne den Fuhrmann in ihre Netze ein. Er heiratet sie, trotzdem er seiner sterbenden Gattin das Versprechen gegeben hat, dies niemals zu tun. Die Weise, wie sich Hanne beträgt, läßt im Dorfe die berechtigte Vermutung aufkommen, daß die erste Frau und deren Kind von ihr weggeräumt worden sind. Den guten Henschel hintergeht sie mit einem Kellner. Die Art nun, wie der arme Mann im Gasthof von seinen Bekannten auf die Untreue seines zweiten Weibes hingewiesen wird und wie er, als er Gewißheit hat, in die Verzweiflung und in den freiwilligen Tod getrieben wird, sind in Hauptmanns Darstellung von unsäglich dramatischer Wirkung.

Mit einfachen, undifferenzierten Menschen haben wir es zu tun und mit einer Handlung, die in durchaus geraden Linien verläuft. Wie erschütternd solche Menschen und solche Handlungen

sein können: das kann nur ein Künstler wie Gerhart Hauptmann zeigen, der die Einfachheit in ihrer Größe sieht, weil er sie in ihrer Wahrheit sieht. Man lasse nur einen moralisierenden oder idealisierenden Dichter über den gleichen Stoff kommen: es wäre zum Davonlaufen.

In Hauptmanns dichterischer Begabung liegt ein weiblicher Zug. Man hat bemerkt, daß Frauen im Verlaufe ihres Ehelebens allmählich eine Handschrift annehmen, die derjenigen ihres Mannes immer ähnlicher wird. So etwa ist es mit Hauptmanns dramatischem Stil. Er wird den Zügen, in denen die Natur schafft, immer ähnlicher. Man vergleiche diesen Entwickelungsgang zum Beispiel mit dem Schillers. Dieser sucht immer mehr nach einem Kunststil, nach einer Schaffensweise mit höheren Gesetzen, als sie in der Natur vorhanden sind. Schiller ist der männliche Dichter, der den Stil schaffen will; Hauptmann ist das weibliche Genie, das da wartet, bis es empfangen hat, was es gebären soll. Ich spreche damit weder zugunsten Schillers, noch will ich im geringsten etwas zum Nachteil Hauptmanns sagen. Denn vielleicht ist Dichtkunst überhaupt eine weibliche Äußerung der Psyche und nur Philosophie der Ausfluß des Wahrhaft-Männlichen. Dann wären Dichter mit männlichen Zügen nur eigentlich Philosophennaturen, die sich durch das Mittel der Dichtkunst aussprechen. Und Hauptmanns Dichtung erscheint vielleicht nur deshalb so unphilosophisch, weil er ein wirklicher Dichter ist!?

Die Aufführung im Deutschen Theater ist in jeder Beziehung aller Anerkennung wert. Die Regie war dem Stil des Werkes gewachsen, und die Darsteller boten mustergültige schauspielerische Leistungen. Den Zettel abschreiben, um bei jedem Namen ein lobendes Wort zu sagen, wäre das einzige, was man tun könnte, wenn man nicht durch Nennung des einen dem andern unrecht tun wollte. Aber Rudolf Rittner (Fuhrmann Henschel) und Else Lehmann (Hanne) müssen genannt werden, weil sie die beiden schwierigsten Aufgaben in der denkbar besten Weise gelöst haben.

«DER STAR»

Ein Wiener Stück in drei Aufzügen von Hermann Bahr

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Hermann Bahr ging einst aus, das Königreich der großen, neuen Kunst zu suchen. Und jetzt bringt er Theaterstücke heim, die Blumenthalschen Geist in sich haben. Saul, des Kis Sohn, hat es anders gemacht. Jawohl, der Mann, der vor noch nicht langer Zeit den Mund voll genommen und gesagt hat: «Nur in einem Punkte ist kein Streit, in einem Punkte sind alle einig, die Alten und die Gruppen der Jugend. In einem Punkte ist kein Zweifel: daß der Naturalismus schon wieder vorbei ist und daß die Mühe, die Qual der Jugend ein Neues, Fremdes, Unbekanntes sucht, das noch keiner gefunden hat. Sie schwanken, ob es neuer Idealismus, eine Synthese von Idealismus und Realismus, ob es symbolisch oder sensitiv sein wird. Aber sie wissen, daß es nicht naturalistisch sein kann.» (Bahr, Studien zur Kritik der Moderne. 1894.)

Auf dem Felde der dramatischen Kunst ist sich heute Hermann Bahr klar, wie es sein muß. Nicht naturalistisch, nicht symbolistisch; es muß ganz einfach blumenthalisch sein.

Am 12. November sprach deshalb Hermann Bahr in dieser neuen Weise zu uns. Der «Star» Lona Ladinser hat die Hauptrolle in dem Stücke des Postbeamten Leopold Wisinger gespielt. Das Stück ist jämmerlich durchgefallen. Die Schauspieler ärgern sich natürlich, wenn die Stücke, in denen sie spielen, durchfallen. Deshalb ist am Tage nach der Premiere im Hause der Lona Ladinser ein furchtbares Geschimpfe. Das Dienstmädchen der Lona, die Lona selber, ein Fräulein Zipser – eine ausrangierte Schauspielerin und Gesellschafterin der Lona –, sie alle schimpfen auf das Publikum, auf den Dichter, auf die Kritik. Sie schimpfen alle in witzigen, pointierten Sätzen, so etwa, wie wenn ihnen der Feuilletonist Bahr erst jeden Satz ihres Geschimpfes sorgfältig eingetrichtert hätte. Das ist alles weder Naturalismus noch Symbolismus, sondern eben Blumenthalismus. Zunächst wenigstens ein guter. Dann aber kommt's schlimm. Denn wie sich der durchgefallene Dichter und

die Lona ineinander verlieben, wie der Dichter nervös wird und schimpft und poltert, weil seine Geliebte von dem Leben, das sie vorher geführt hat, nicht lassen kann, wie dieses Leben selbst vor den Zuschauern entwickelt wird und wie die beiden sich wieder trennen, weil der Postbeamte doch seine «Grete» dem Theaterstern vorzieht, endlich, wie dieser Stern sich wieder den Brettern, die die Welt bedeuten, mit ganzer Seele hingibt: das alles spielt sich in drei Akten ab, die schlechter Blumenthalismus sind. Ursprünglich soll das Stück sogar vier Akte gehabt haben. Den vierten hat man gestrichen, weil er noch böser als die beiden vorhergehenden sein soll.

Hermann Bahr hat vor ein paar Jahren über die «Einsamen Menschen» das Urteil gefällt: «Und endlich die ‹Einsamen Menschen›, in denen er (Gerhart Hauptmann) sein Werk, das ihn erwartete und brauchte, vollbracht und die lange Sehnsucht seiner Leute erlöst hat, indem er mit genialer Bravour die Holzsche Technik theatralisierte: von allem der Menge irgendwie Anstößigen, das ihren Verstand behelligen könnte, reinlich und sauber ausgeputzt, auf die lieben Gewohnheiten teutonischer Parterre eingestellt, Europa auf den Müggelsee reduziert, wie wenn man Maurice Maeterlinck Herrn Kadelburg übergäbe.» Jetzt schreibt Hermann Bahr ein Stück, in dem er zeigt, daß kein Werk ihn erwartete und brauchte, ein Stück, in dem er die lange Sehnsucht seiner Freunde – vorausgesetzt, daß sie nicht blind sind – schmählich enttäuscht, in dem er mit pumper Bravour die Blumenthalsche Technik imitiert, auf alles der Menge Gefällige spekuliert, Europa auf die Witze hinter den Kulissen reduziert, wie wenn man Herrn Kadelburg Herrn Hermann Bahr übergeben hätte.

Diesen «Star», dieses Sammelbecken von Erfahrungen innerhalb der weniger guten Theaterwelt in Bahrsche Feuilletonwitze gekleidet, hat derselbe Mann geschrieben, der einst von sich sagte: «Doch darf ich mich trösten, weil es immerhin ein hübscher Gedanke und schmeichelhaft ist, daß zwischen Wolga und Loire, von der Themse zum Guadalquivir heute nichts empfunden wird, das ich nicht verstehen, teilen und gestalten könnte, und daß die europäische Seele keine Geheimnisse vor mir hat.»

Um seine dramatischen Banalitäten zu rechtfertigen, hat Hermann Bahr jetzt eine eigene Theorie erfunden. Am 22. Oktober hat er in der Wochenschrift «Die Zeit» über das «Weiße Rößl» geschrieben, daß er sich bei der Aufführung «ausgezeichnet unterhalten» habe. Und dann weiter: «Unsere jungen Leute sagen ja freilich, daß sie das Theater verachten. Ich glaube nicht, daß sie recht haben; in allen großen Zeiten ist es das Größte gewesen, immer hat im Theater die Kultur ihre letzten Worte ausgesprochen. Aber gut. Nur sollen sie es dann in Ruhe lassen. Ich mag sagen: ich will ein stiller Gelehrter sein, ich bin mir genug, ich brauche die andern nicht, ich verlange gar nicht, gehört zu werden. Nur darf ich dann nicht reden wollen. Wenn ich reden will, muß ich zuerst ein Redner sein ... Wenn unsere jungen Leute nur erst einmal können, was Blumenthal und Kadelburg kann, dann wird es ihnen das Publikum schon verzeihen, daß sie ‹Dichter› sind.»

«Der Dichter verhält sich zum Dramatiker, wie sich etwa ein Gelehrter zum Redner verhält. Ein Gelehrter kann die größten Gedanken haben, er muß deswegen noch kein Redner sein. Ein Redner ist, wer die Gewalt hat, durch Worte die Hörer so zu beherrschen, daß sie ihm zustimmen. So ist ein Dramatiker, wer die Mittel des Theaters so kommandiert, daß der Zuschauer das fühlt, was er ihn fühlen läßt.»

Hermann Bahr lebt in Wien. Dort gibt es einen Redner, der es vermag, die Leute durch Worte so zu beherrschen, daß sie ihm zustimmen. Die es tun, haben den Redner deshalb zum Bürgermeister gemacht. Er heißt Lueger. Er hat diejenigen in seiner Gewalt, gegen deren Haupteigenschaft die ältesten Götter selbst vergebens kämpfen. Gelehrte gehet hin und lernet von ihm das Reden, so wie Hermann Bahr von Blumenthal und Kadelburg das Dramenmachen gelernt hat!

Die Aufführung im Lessing-Theater und das Publikum waren brav. Die Darsteller spielten recht gut; das Publikum klatschte Beifall und rief den Autor mehrmals. Dieser verneigte sich dann immer, indem er die rechte Hand in graziösem Schwunge gegen das Herz bewegte. Andere Störungen konnte ich an diesem Abend nicht bemerken.

«DIE BEFREITEN»

Ein Einakterzyklus von Otto Erich Hartleben

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Otto Erich Hartleben reist jedes Jahr nach Rom. Ich begreife nun zwar, daß gewisse Philister jedes Jahr ein Nordseebad aufsuchen müssen, warum aber Otto Erich alljährlich zur gleichen Jahreszeit nach Italien gehen muß: das schien mir doch einer Frage an den Träger dieser absonderlichen Gewohnheit vor dem letzten Romzuge wert zu sein. Ich habe für diese Frage eine geeignete Stunde abgepaßt – und auf diese Weise erhielt ich eine Antwort. Otto Erich sagte mir, er müsse jedes Jahr nach Rom, um der Misere des Berliner Lebens zu entgehen. In dieser schönen Stadt sei man ansässig und deshalb mit tausend Kleinigkeiten geplagt, bei Tag und bei Nacht. Ich will gar nicht einmal verschweigen, daß er bei dieser Gelegenheit von dem Ärger sprach, den ihm seine Mitherausgeberschaft beim «Magazin für Literatur» verursacht. Kurz: man ist in Berlin gezwungen, die «kleinen Linien» zu sehen, die das Leben zieht. Diesen kleinen Linien will Otto Erich Hartleben jedes Jahr für ein paar Wochen entfliehen, um das Leben in «großen Linien» zu sehen.

So ist Otto Erich Hartleben. Es gibt keinen Höhepunkt der Anschauung, auf den er sich nicht stellen könnte, um das Leben zu betrachten. Aber er sucht sich den bequemsten Weg, um zu diesem Höhepunkte zu gelangen. Ein alter Spruch sagt: es gebe keinen Königsweg zur Mathematik. Ich vermute, daß Otto Erich nie sich um Mathematik kümmern wird. Ich kenne keine Tiefen der Weltanschauung, die ihm nicht zugänglich wären. Aber er wird recht eklig, wenn es erst Arbeit kosten soll, um zur Tiefe zu kommen. Der Ernst des Lebens ist ihm bekannt wie nur irgendeinem, aber er hat die Gabe, diesen Ernst so leicht wie möglich zu nehmen. Mir ist nie ein Mensch begegnet, in dem ich ein vornehmes Epikuräertum so verwirklicht gefunden hätte wie in ihm. Er ist ein Genußmensch, aber die Genüsse, die er sucht, müssen

auserlesene Eigenschaften haben. Eines Tuns, das nur im entferntesten an das Gemeine erinnert, ist er nicht fähig.

Alles, was er tut, hat Größe. Und seine Größe gibt sich nie den Anschein der Wichtigkeit. Am liebsten macht er einen passenden Scherz, wenn die andern anfangen, pathetisch zu werden und ihren Reden Bleikügelchen anhängen, damit sie schwer genommen werden.

Man muß diese Eigenschaften Otto Erich Hartlebens kennen, um das erste Stück seines Einakterzyklus, den «Fremden», zu verstehen. Als ich es las, erinnerte ich mich sofort an die «großen Linien», denen zuliebe er alljährlich nach Rom geht. Es ist das ewige Problem: eine Frau hat einen Mann geliebt, einen anderen aus irgendwelchen Gründen geheiratet, dieses nicht ertragen, und findet ein verspätetes Glück mit dem erstgeliebten. Wie sich das im Leben abspielt, das ist im Grunde gleichgültig. Das Tiefe liegt in den Beziehungen der Menschen zueinander. Und diese Beziehungen hat Hartleben in «großen Linien» hingestellt. Ob dabei die Leute, die alles «sehen» wollen, auf ihre Rechnung kommen, ist auch gleichgültig. Für diese Leute, die fragen, was «vorgeht», hätte der Dichter natürlich eine «dramatische Fabel» mit allerlei interessanten Details erfinden und diese in drei Akten verarbeiten müssen. Um diese Leute hat er sich aber nicht gekümmert. Deshalb hat er «mit Außerachtlassung aller Details» die großen Züge der Sache hingestellt. Der Goethe, der den «Tasso» gedichtet hat, hätte an dem «Fremden» seine Freude gehabt.

Von der Aufführung habe ich vor allen Dingen Größe, Stil erwartet. Ich habe nichts davon gefunden. Theater war alles. Dies kleine Drama aber erfordert Kunst. Es wäre eine Ehrenaufgabe des Lessing-Theaters gewesen, hier einmal zu zeigen, was man durch das Theater leisten kann. Eine gute Aufführung dieses Einakters hätte alle Reden der Widersacher des modernen Theaters für eine Weile zum Verstummen bringen können. Es tut mir leid, aber ich muß es sagen: Als ich das Drama las, empfand ich Größe, die vorhin geschilderte Hartlebensche Größe. Als ich es sah, empfand ich keine Spur von dieser Größe. Alles war ins Kleine umgesetzt. Ich wäre am liebsten davongelaufen.

Der zweite Einakter «Abschied vom Regiment», scheint mir viel weniger wertvoll als «Der Fremde». Ich kann weder der Offiziersfrau, die vom Manne geheiratet worden ist, damit er seine Schulden bezahlen könne, noch diesem Manne, den sie mit einem Regimentskameraden betrügt, ein besonderes Interesse entgegenbringen. Daß zuletzt die Sache offenbar, der Offizier in eine andere Garnison versetzt und nach dem Abschiedsessen von dem Verführer getötet wird: das alles ist mir erst recht einerlei. Davon aber habe ich gar nicht zu sprechen. Wohl aber davon, daß hier Hartleben als Meister der dramatischen Technik gewirkt hat. Tadellos fügt sich hier alles aneinander: man wird durch das «Wie» mitgerissen, selbst wenn einem das «Was» höchst einerlei ist.

Ich möchte mich bei diesem schwächsten der vier Einakter nicht aufhalten. Auf ihn folgte «Die sittliche Forderung». Rita Revera ist dem unter sittlichen Forderungen stehenden Rudolstadt entflohen und eine gefeierte Sängerin geworden. So findet sie «Friedrich Stierwald, Kaufmann, Inhaber der Firma C.W. Stierwald & Söhne in Rudolstadt». Er will sie wieder in das sittliche Rudolstädter Leben zurückführen. Nach seiner Ansicht müsse sie das: denn sittlich müsse man sein, damit die Sittlichkeit bestehen kann. Nebenbei bemerkt: dazu sagt Alfred, mein Kerr: «Weiland Paul Lindau hat denselben Witz gemacht. Er rief: Wozu wäre die Moral da, wenn man sie nicht hätte?» Aber guter Kerr: Verstehen Sie denn weder Lindau noch Hartleben? Ich habe jetzt wirklich keine Zeit, Ihnen etwas über den Unterschied zu sagen. Ich frage Sie bloß: Wissen Sie denn nicht, daß Nietzsche von der «sittlichen Forderung» entzückt gewesen wäre und daß er Paul Lindau ... – nicht weiter. Doch, ich lese ja Ihre Breslauer Berliner Briefe und sollte eigentlich wissen, daß Sie Nietzsche nicht zu mögen geruhen.

Ich komme an den letzten Einakter, «Die Lore». Ich habe die Geschichte vom «abgerissenen Knopf» immer so entzückend gefunden, daß ich der Meinung bin, der Verleger S. Fischer habe mit ihr das glänzendste Geschäft gemacht und jedermann kenne sie. Ich erzähle sie also nicht. Ich sage nur soviel: sie dramatisiert auf der Bühne zu sehen, ist ein seltener Genuß. Hier ist, was Otto

Erich überhaupt in seiner Gewalt hat, das Leichte, Alltägliche, zur Kunst geworden.

Es geziemt sich nicht, daß ich meinen Mitherausgeber lobe. Deshalb habe ich nur die Schwächen seiner vier Einakter hervorgehoben.

«DAS LIEBE ICH»

Volksstück in drei Akten und einem Vorspiel von C. Karlweis

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Während der furchtbaren Langeweile, die dieses «Volksstück» drei Stunden lang verursacht, taucht immer wieder der Gedanke auf: Da hat einer ein Raimund werden wollen und hat es nicht einmal bis zur Birch-Pfeiffer und zu O. F. Berg gebracht. Etwas, das in seiner Sentimentalität und plumpen Possenhaftigkeit gleich aufdringlich und gleich nichtssagend ist, wird man innerhalb des dramatischen Genres, dem dieses Stück angehören will, nicht leicht finden können. Ein widerwärtiger Kerl mit allen Instinkten, die die Gemeinheit und Niedrigkeit zeitigt, quält seine ganze Umgebung, weil er nur das eigene Ich zu lieben vermag. Er malträtiert sein Weib, er verurteilt seinen Sohn zur Faulenzerei, obgleich dieser in der Fabrik des Vaters als selbständiger Mitarbeiter gern tätig sein möchte. Denn der alte Egoist will das «Peitscherl» nicht weggeben, solange er noch einen Atemzug tun kann. Er versagt seine Zustimmung, als seine Tochter dem Mann ihrer Liebe die Hand reichen will, weil es seiner gemeinen Gesinnung besser entspricht, sie an einen andern zu verkuppeln; und als ein guter Freund in Not und Elend kommt, ist von dem Ich-Liebhaber nicht ein Heller herauszubringen. Dies der erste Akt. Ihm geht ein Vorspiel voraus, das einen Streit der Fee Humanitas mit der Wiener Fee darstellt. Symbolisch soll angedeutet werden, wie das «gute Wiener Herz» von aller Humanität verlassen, auf den Weg des Eigennutzes und der Lieblosigkeit geführt werden kann. Aber der

Wiener muß doch sein goldenes Herz wieder entdecken. Zu dieser Entdeckungsreise verbindet sich «Gott Morpheus» mit der Humanitas und der Wiener Fee und läßt – im zweiten Akt – den bösen Egoisten in einen schlimmen Traum verfallen, der dem Träumer zeigt, wohin sein harter Sinn ihn führen wird, wenn Gott ihn strafen und zum armen Mann machen will. Und als sich der Vorhang zum dritten Akte wieder hebt, da ist der Egoist geheilt: mit possenhafter Behendigkeit hat der «Dichter» den Sünder zum besten Vater, zum Menschenfreund und zum musterhaften Gatten gemacht.

Das alles spielt sich mit unsäglicher Plumpheit ab. Karlweis will naiv wie Raimund sein; er ist aber nur kindisch. Auch nicht ein Hauch von jenem Geiste ist in dem Stücke wahrnehmbar, durch den uns Raimund sogleich gewinnt, wenn sich der Vorhang hebt und seine Zaubermärchen vor unseren Augen spielen.

Die Rolle des alten Egoisten, den Florian Heindl, spielte Herr Bonn. Er hat alles getan, um die Figur noch widerwärtiger zu machen, als sie durch den Dichter geworden ist. Fräulein Groß, die im Vorspiel die Wiener Fee, im Drama die Verlobte des jungen Heindl zu spielen hat, war in beiden Rollen nur eine «fesche Wienerin», ohne irgendein weiteres Interesse erregen zu können. Carl Waldow allein bot eine nennenswerte Leistung als Hausknecht bei Heindl.

«DIE DREI REIHERFEDERN»

Märchenspiel von Hermann Sudermann

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

«Ich hebe mein Haupt kühn empor zu dem drohenden Felsengebirge und zu dem tobenden Wassersturz und zu den krachenden, in einem Feuermeer schwimmenden Wolken und sage: ich bin ewig und trotze eurer Macht! Brecht alle herab auf mich, und du Erde und du Himmel, vermischt euch in wildem Tumulte, und

ihr Elemente alle, – schäumet und tobet und zerreibet im wilden Kampfe das letzte Sonnenstäubchen des Körpers, den ich mein nenne: – mein Wille allein mit seinem festen Plane soll kühn und kalt über den Trümmern des Weltalls schweben; denn ich habe meine Bestimmung ergriffen, und die ist dauernder als ihr; sie ist ewig, und ich bin ewig wie sie.» Diese Sätze sprach Fichte in einer Rede aus, die von den höchsten Zielen des menschlichen Geistes handelte. Wer sie kennt, dem können sie in der Erinnerung aufsteigen, wenn er Sudermanns neueste dramatische Dichtung «Die drei Reiherfedern» kennenlernt. Denn die Tragödie des Menschen, den ein unseliges Geschick so weit als möglich abtreibt von dem stolzen Bewußtsein, das sich in diesen Sätzen ausspricht, wirkt in dem gedankenvollen Drama auf uns ein, und zwar in der erschütternden Weise, die wir immer dann verspüren, wenn mit den packenden Mitteln des Dramatikers die größten Probleme des Lebens vor uns aufgerollt werden.

Eine Hamletnatur, nicht bloß vor das Problem gestellt, den verbrecherisch getöteten Vater zu rächen, sondern vor das größere: mit dem Leben selbst, in seiner ganzen Rätselhaftigkeit, fertigzuwerden: das ist Sudermanns Hauptgestalt, der Prinz Witte. Ihm ist durch Widwolfs ruchlose Tat das angestammte Erbgut seiner Väter, das Herzogtum Gothland, geraubt. Mit allen Gaben scheint er gerüstet, zu erwerben, was er ererbt von seinen Vätern hat. Doch wie Hamlets Wille, so ist auch der seinige gelähmt. Das Schicksal selbst hindert ihn, sich die Freiheit und das Leben dadurch zu verdienen, daß er täglich sie erobern müßte. Der Grund zu seiner Tragödie ist, daß ihm dieses Schicksal ohne Kampf, ohne Streben das Glück an den Kopf wirft. Aber ein solches Glück kann dem Menschen nimmer frommen.

Zu einem Volke auf einer nördlichen Insel ist Prinz Witte gezogen, wo ein Reiher als göttliches Wesen verehrt wird. Von diesem hat er drei Federn erbeutet. Sie können ihm die drei Entwickelungsstufen desjenigen Glückes bringen, das allein dem Menschen geschenkt werden kann. Doch ein solches Glück könnte nur dem vergänglichen Leben angehören. Dem Leben, mit dem der Tod in unzertrennlichem Bunde einhergeht. Dem Leben, das uns

verbittert wird, wenn wir an den Tod denken. Ja, dessen einziger, nichtiger Sinn eben der Tod ist. Dem Tod, der allein über ein solches vergängliches Lebensglück Aufschluß geben kann, hat Sudermann in der «Begräbnisfrau» einen symbolischen Ausdruck gegeben. Sie deutet des Prinzen Schicksal im Sinne der drei Reiherfedern. Wenn er die erste im Feuer verbrennen läßt, erscheint ihm das Weib, das ihn glücklich macht, als Nebelgestalt in den Wolken. Verbrennt er die zweite, wird sie traumwandelnd vor ihm stehen. Er wird sie in Händen halten und doch vergebens sie zu besitzen streben. Und wird endlich auch die dritte die Nahrung der Flamme, dann stirbt vor seinen Augen das Weib, das sein Glück bedeutet.

Wie der Wille, der in dem Prinzen selber gelähmt ist, steht dessen treuer Knecht Hans Lorbaß neben ihm. Der sucht ihn immer wieder aufzurichten. Der ist die Kraft und das Feuer auf Prinz Wittes Lebenswegen. In der ersten Szene des Dramas enthüllt er uns auch schon dessen ganzes Lebensschicksal:

«Denn in jedem großen Werke,
Das auf Erden wird vollbracht,
Herrschen soll allein die Stärke,
Herrschen soll allein, wer lacht,
Niemals herrschen soll der Kummer,
Nie wer zornig überschäumt,
Nie wer Weiber braucht zum Schlummer,
Und am mindesten, wer träumt,
Drum wie ich ihn schweiß und stähle
Dazu, was er werden kann,
Sitz ich fest in seiner Seele –
Ich, der Kämpfer – ich, der Mann.»

Den ihm vom Schicksal vorgezeichneten Lebensweg tritt Prinz Witte mit seinem Knechte Lorbaß an, den er nach Erbeutung der Reiherfedern wiedergefunden hat. Er geht an den Hof der Bernsteinkönigin von Samland, die Witwe ist und einen sechsjährigen Sohn hat. Sie will dem die Hand geben, der im Turnier den Sieg

davonträgt. Widwolf, der Wittes Thron geraubt, trifft hier mit dem Beraubten zusammen. Zwar siegt Witte nicht, aber der treue Lorbaß tritt ihm zur Seite und vertreibt Widwolf und dessen Mannen. Dennoch schenkt die Königin Witte ihre Liebe. Sie ist das Weib voll Güte und Hingebung, das aber ihre Liebe verschenken muß. Sie kann nur den als Sieger ansehen, der ihr Herz erobert hat; und das ist Prinz Witte. Er wird König, trotzdem das Volk der Samlandkönigin schwere Gewissensskrupel empfindet, weil Witte doch keinen ehrlichen Sieg errungen – und trotzdem er sich nicht glücklich fühlt, weil er den Thron nicht für sich erhält und verteidigt, sondern für den jungen König aus seines Weibes erster Ehe. Das Schicksal aber, das über das Glück des vergänglichen Lebens entscheidet, hat dem Prinzen dies Weib als sein Glück zugeteilt. Er kann dieses Schicksal nicht verstehen. Fremd bleibt ihm das bescherte Weib, und seine Sehnsucht lechzt nach der vermeintlich Unbekannten, die ihm nachtwandelnd erscheinen soll, wenn er die zweite Reiherfeder verbrennt. Lorbaß sieht seinen Herrn allmählich hinwelken an der Seite der Königin. Er gibt ihm deshalb den Gedanken ein, die zweite Reiherfeder zu verbrennen. Und als diese zur Flamme wird, erscheint «nachtwandelnd» die Bernsteinkönigin, seine Frau. Auch jetzt kann er sie nicht als das ihm vom Schicksal zugewiesene Weib anerkennen. Als Störenfried vielmehr sieht er sie an. Sie habe, meint er, durch ihr Erscheinen die Unbekannte aus Eifersucht vertrieben, die beim Verbrennen der Reiherfeder hätte erscheinen müssen. In diesem Momente wirkt von der Bühne herab der tief ergreifende Geist dieses Dramas: Wir verstehen ein Glück nicht, das wir mühelos, wie durch einen Zauber, als Geschenk erhalten; nur das erworbene Glück können wir als das uns gebührende anerkennen. Diese allgemeine Wahrheit vermittelt uns Sudermann durch ein rein menschliches Motiv. Witte kann den Weg zum Herzen der Gattin nicht finden, weil der Sohn, der nicht die Marke seines Blutes trägt, dazwischensteht. Er gibt Lorbaß sogar einen Wink, diesen Sohn aus dem Wege zu schaffen. Denn der Räuber Widwolf erscheint zum zweiten Male, um nach der Königin zu begehren. Witte soll für sich und die Seinen kämpfen. Er glaubt dies so

lange nicht zu können, als er nicht den eigenen, sondern des Stiefkindes Thron verteidigt. Als Lorbaß den Königsknaben in all seiner Vortrefflichkeit kennenlernt, kann er ihn nicht töten. Und auch Witte ist froh darüber, daß diesmal der treue Knecht die Treue gebrochen hat. Mit all der Kraft, die in ihm ist, stürzt er sich dem Feinde Widwolf entgegen und – erobert das Königreich nun wirklich, aber – um darauf zu verzichten und weiterzuziehen, das Weib zu suchen, das ihm durch die Feuerkraft der Reiherfedern bestimmt sein soll. Er findet es natürlich nicht, sondern kehrt nach fünfzehn Jahren zurück, um in Gegenwart der Bernsteinkönigin die dritte der Federn zu verbrennen. In diesem Augenblicke verfällt die ihm vom Schicksal Bestimmte dem Tode. Erst jetzt, da ihm das Glück entflieht, erkennt er, daß es für ihn bestimmt war. Er stirbt seinem Weibe nach. Der Tod, in Gestalt der Begräbnisfrau, hat keine Mühe gehabt, die beiden für sich einzuheimsen, denn es wurde ihm ein leichtes, ihnen ein vergängliches Glück zu geben, das sie beide nicht als das ihrige erkennen können. Er erhält das Glück als Geschenk und kann es nicht erkennen, weil er es nicht erobert; und sie verschenkt das Glück und kann desselben nicht froh werden, weil sie es wahllos hingegeben.

Es gibt in diesem Sudermannschen Drama keinen toten Punkt. Man sitzt da und wartet auf jeden kommenden Augenblick mit gespanntester Aufmerksamkeit. Immer der Hintergrund eines großen Gedankens und immer auf der Bühne ein fesselndes Bild. Man hat das Gefühl, daß sich ein ernster Mensch mit ernsten Menschen über eine wichtige Sache des Lebens verständigen will. Voller Dankbarkeit, ein Stück Lebensauffassung in einer Dichtung gesehen zu haben, verlassen wir das heute meist weltanschauungslose Theater.

Die Darstellung im Berliner Deutschen Theater war eine solche, daß man sie als eine dramatische Erscheinung ersten Ranges würdig bezeichnen darf. Kainz als Prinz Witte: man darf das höchste Lob spenden; Teresina Geßner war eine Bernsteinkönigin, die die Seele erbeben machte, und Nissens Lorbaß sollte so schnell wie möglich der deutschen Bühnengeschichte einverleibt werden. Das

Deutsche Thater hat viel gutzumachen nach der gänzlich mißlungenen Cyrano-Aufführung; aber es versteht gutzumachen. Und nur wo starke Vorzüge vorhanden, macht man solche Fehler wie den an dieser Stelle schwer gerügten.

«DIE ZECHE»

Schauspiel in einem Aufzug von Ludwig Fulda

«EIN EHRENHANDEL»

Lustspiel in einem Aufzug von Ludwig Fulda

«UNTER BLONDEN BESTIEN»

Komödie in einem Aufzug von Max Dreyer

«LIEBESTRÄUME»

Komödie in einem Aufzug von Max Dreyer

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Man gibt im Lessing-Theater diese vier Einakter in der Reihenfolge: Zeche, Unter blonden Bestien, Ehrenhandel, Liebesträume. Dadurch hat der Zuschauer Gelegenheit, eine gewisse Beobachtung zweimal hintereinander zu machen. Bei Fulda hat er den Eindruck eines in sich geschlossenen Bildes. Es ist alles da, was man wissen möchte. Der Dichter hat ein Gefühl davon, daß der Mensch ungeduldig wird, wenn man eine Sache vorbringt und ihm nicht zugleich alles sagt, was er braucht, wenn er die Sache verstehen will. Wenn nach jedem der beiden Fuldaschen Einakter der Vorhang niedergelassen wird, haben wir das Gefühl: wir wissen alles, was wir verlangen können, wenn die Sache, die wir da sehen, uns in befriedigender Weise einleuchten soll. Bei Dreyer ist das ganz anders. Es wird der Vorhang gehoben: wir haben das

Gefühl der Verblüfftheit. Und aus diesem sind wir auch nicht wieder herausgekommen, wenn das Stück zu Ende ist. Wir haben ungefähr die Empfindung, wie wenn uns jemand aus einem größeren Bilde ein kleines Stück herausgeschnitten zeigte. Wenn wir nun auch der Ansicht sind, daß alles vortrefflich ist, was wir auf dem herausgeschnittenen Stücke sehen: wir werden doch ungeduldig, weil wir wissen, daß zu dem Dinge etwas gehört, was wir nicht kennen. Ein Einakter von Dreyer wirkt wie eine Szene aus einem größeren Drama, nicht aber wie ein kleines Kunstwerk für sich.

Fulda stellt in der «Zeche» einen Vorgang dar, der sich in weniger als in einer Stunde abspielen kann. Wir haben einen Edelmann vor uns, der in einem Badeort Heilung für seinen durch eine etwas flotte Lebensweise heruntergekommenen Organismus sucht. In diesem Badeorte trifft er mit dem Weibe zusammen, dem er vor mehr als dreißig Jahren die Liebe von derjenigen Ewigkeit geschworen hat, die dann endet, wenn die Verwandten des Liebhabers die Verführte aus dem Hause werfen. Das Weib ist durch einen Zufall nicht zugrundegegangen. Die Frucht der Liebe, an die sie geglaubt, mit der aber der Edelmann nur gespielt hat, ist ein treuer Sohn geworden, der der Mutter alles ersetzt, was das Leben ihr geraubt hat. Und dieser Sohn ist der Badearzt des Ortes, in dem sich der Held unseres Stückes wieder geeignet machen will, sein lockeres Leben fortzusetzen. Der Mann trifft also mit dem eigenen Sohn und dessen Mutter zusammen. Der Augenblick erhält Gewalt über ihn. Er möchte die einst Verführte heiraten und den Sohn anerkennen. Er erhält dafür die rechte Antwort. Das Leben dreier Personen, das sich in den Vorgängen einer halben Stunde als Wiederholung im kleinen abspielt, tritt vor uns hin. So muß ein Einakter sein.

Dreyer läßt eine norddeutsche Gutsbesitzerin vor uns auftreten, die einen Violinvirtuosen auf dem Klavier begleitet. Der Mann der Gutsbesitzerin ist auf der Jagd. Der Virtuose möchte, daß dieser Mann nicht nach Hause käme. Er bestürmt die Frau mit Liebesanträgen. Die Frau verlangt, daß er alles, was er ihr unter vier Augen gesagt hat, auch vor ihrem Manne wiederhole. Sonst wolle

sie diesem selbst alles sagen. Der Mann kommt – der Virtuose macht sich aus dem Staube. Um für dergleichen Interesse zu haben, müßten wir über die Personen allerlei erfahren, was uns Dreyer vorenthält. Eine Szene, aber keinen Einakter haben wir vor uns. Wenn der Vorhang fällt, sind wir im Grunde so klug wie vorher. Es war kein besonders glücklicher Gedanke, Fulda mit Dreyer abwechseln zu lassen. Denn wenn man Dreyer sah, mußte man immer an Fulda zurückdenken, weil man sozusagen einen Beweis durch das Gegenstück für die künstlerische Abrundung bei Fulda bekam.

Im «Ehrenhandel» küßt auf einem Balle ein Regierungsrat die Frau eines Majors und wird von diesem überrascht. Ein Duell wäre unvermeidlich, wenn es auf Wirklichkeit ankäme. Doch kommt es darauf eben nicht an. Sondern darauf, daß der Dramatiker an Stelle der Wirklichkeit einen guten Einfall in äußerst graziöser Weise setzt. Die Frau des Regierungsrates läßt sich einfach von dem Major wiederküssen, und zwar unter charmanten Begleitvorgängen, die uns lieber sind als die Vorbereitungen zu einem Duell und das Hereintragen eines mehr oder weniger leicht Verwundeten.

Dreyers «Liebesträume» muten dem Sinne des Wirklichkeitsfanatikers nicht weniger zu. Aber sie entschädigen dafür um so weniger durch einen künstlerischen Witz. Ein etwas täppischer Draufgänger hält um die Hand einer mit ihm verwandten Gutsbesitzerin an, eines robusten Frauenzimmers, das sich aus einem «Elefantenküken» allmählich zu einer derben Agrarierin mit recht handfesten Idealen entwickelt hat. Eins von diesen Idealen ist eine «Fettsau», die sie auf ich weiß nicht wieviel hundert Zentner gebracht hat. Den Heiratsantrag ihres Verwandten will sie noch ein wenig «beschlafen». Der Vetter aber füllt die Wartezeit damit aus, daß er ein kleines Mädchen im Mondenschein und ein Stubenmädchen, wo er es eben treffen kann, abküßt. Als die erkorene Gutsbesitzerin die polygamen Neigungen ihres Bräutigams, noch bevor sie sich die Sache beschläft, gewahr wird, haut sie ihn mit der Peitsche durch. Es geht ihm wie manchem Pudel. Er weiß gar nicht einmal, warum er die Prügel bekommt. Denn

die fettschweinzüchtende Dame haut zu, ohne ein Wort zu sagen. Und mit den Prügeln ist auch das Stück zu Ende.

Es besteht ein genaues Verhältnis: wie die Lippen der schönen Majorin zur Reitpeitsche der Frau Gutsbesitzerin verhält sich der «Ehrenhandel» zu den «Liebesträumen».

Die Darstellung war recht gut. Adolf Klein als abgelebter Freiherr in der «Zeche» und Rosa Bertens als ehemalige Geliebte holten ebenso die Reize dieses Stückes heraus wie Schönfeld als Regierungsrat diejenigen des «Ehrenhandels».

Ferdinand Bonn als Violinvirtuose und Elise Sauer als Gutsbesitzerin (sowohl in «Unter blonden Bestien» wie in den «Liebesträumen») konnten aus Steinen, die eben keine Feuersteine sind, auch keine Feuer des Witzes schlagen.

ARISTOPHANES

Aufführung des «Vereins für historisch-moderne Festspiele» im Neuen Theater, Berlin

Zwei Aristophanische Komödien hat der Verein von Künstlern und Literaten, der jetzt in Berlin «historisch-moderne Festspiele» veranstaltet, auf die Bühne gebracht. Die «Vögel» und den «Weiberstaat». Die «Vögel» werden für die geistreichste Leistung des griechischen Spötters gehalten; zugleich aber auch für diejenige, die am schwersten zu deuten ist. Der Dichter spricht hier kühner als sonst irgendwo von dem Verhältnis der Menschen zu den Göttern. Und das erzeugt in den Köpfen der Deuter und Ausleger immer ganz sonderbare Geistesblasen. Insbesondere dann, wenn es sich um einen Dichter handelt, dessen Größe wegen des berühmten Asyls für Urteilslose, genannt «consensus gentium» – Übereinstimmung aller –, nicht abzuweisen ist. Da möchte denn jeder auch anerkennen. Und deshalb legt er in eine solche anerkannte Größe alles das hinein, was, nach seiner Meinung, Anerkennung verdient. Eine böse Geschichte ist deswegen dem Schrei-

ber des «offiziellen Theaterzettels» der «Historisch-Modernen» passiert. Dieser Schreiber ist nämlich einer der vielen Nietzsche-Anhänger. Also schrieb er über den Inhalt der «Vögel»: «Zwei Menschen haben sich aus Athen und dem verworrenen Getriebe des Lebens geflüchtet, geraten in einsamer Gegend unter die Vogelwelt und begründen mit dieser einen Zwischenstaat, das sogenannte ‹Wolkenkuckucksheim›, welcher den Zweck hat, den Verkehr zwischen Menschen und Göttern durch eine Art von Handelssperre zu hintertreiben. In humorvoller Weise wird die ganze alte Götterwelt und in ihr alle abergläubischen Religionssysteme verspottet, indem eine Vogelmythologie an ihre Stelle tritt. Die Götter werden ausgehungert; und zuletzt tritt das Menschengeschlecht in seinem Vertreter die Weltherrschaft an, nachdem die Götter abgesetzt sind. Die ‹Blitze des Zeus› hält jetzt der Mensch selbst in der Hand, ganz im Sinne des Satzes von Friedrich Nietzsche: ‹Tot sind alle Götter, nun wollen wir, daß der Übermensch lebe.›» – Der komische Herr, der diese Zeilen geschrieben hat, scheint nicht den geringsten Sinn für Humor zu haben, denn er nimmt den Menschen, der am Schluß der Aristophanischen Dichtung mit den «Blitzen des Zeus» auftritt, ernsthaft. Aus dem Geiste des Aristophanes heraus kann aber dieser «Übermensch» nicht anders aufgefaßt werden wie der Frosch, der sich aufblasen will, bis er so groß wie ein Ochse ist. Ein Bild unwiderstehlicher Komik soll dieser Mensch sein, unglaublich lächerlich dadurch, daß er, der Knirps, mit den Attributen des großen Gottes vor uns steht. Ein Zwerg, der mit Aufwendung aller seiner Kräfte strebt, ein Riese zu werden, kann ein tragischer Held sein; ein Zwerg, der sich hinstellt und sagt: «Siehe da: ich bin ein Riese», ist eben lächerlich. Und Aristophanes wollte wohl nur den kleinen Menschen zeichnen, der sich hinstellt und meint, ein Gott zu sein.

Sehen wir uns daraufhin die Komödie einmal an. Zwei unzufriedene Athener, Ratefreund und Hoffegut, wandern aus ihrer Stadt aus. Es ist ihnen in dieser allmählich etwas ungemütlich geworden. Wenn man an die Zeit denkt, in der die «Vögel» spielen, erscheint das begreiflich. Es war die Zeit, in der die Bürger dieser

Stadt unausgesetzt belästigt wurden durch Leute, die einen feinen Geruch hatten für alles «Staatsgefährliche». Alkibiades wirkte damals. Ein fähiger, aber ehrgeiziger Mann. Er wollte Athens Macht durch große Eroberungen in Sizilien vermehren. Es gab Gegner dieses Unternehmens. Die Bewohner der Stadt waren in zwei Lager geschieden. Gegenseitige Befehdung der Parteien führte zu einem wirklich ungemütlichen Zustand. Da mag es Leute genug gegeben haben, die so nach Art des Ratefreund und Hoffegut gedacht haben, in der Fremde eine bequemere Lebensweise führen zu können. Es wird wohl in Athen Gesellen gegeben haben, die sich das Heil in der Fremde in den rosigsten Farben ausmalten. Sie waren das rechte Fressen für einen Aristophanes; Naturen wie er durchschauen die Menschen. Er ist nicht geneigt, zu glauben, daß die Menschen an einem Orte besser sind als an dem andern. Die Torheit seiner Mitbürger wirkt mit einem unwiderstehlichen Zauber auf ihn. Er fühlt sich zu schwach dazu, die Toren zu bessern; aber er fühlt sich um so stärker, sie zu verspotten. Und so mag er sich denn gesagt haben: Toren seid ihr in eurer Vaterstadt, weil ihr euch das Leben verleidet. Aber da ihr einmal Toren seid, werdet ihr es in der Fremde nicht besser machen. Und da wollte er denn zwei Auswanderer einmal etwas recht Dummes machen lassen. Über alles Bestehende zu schimpfen ist ja die Weltklugheit der Toren; warum sollen Ratefreund und Hoffegut nicht darauf kommen, die Götter anzuklagen, weil sie die Welt so schlecht eingerichtet haben, daß es Ratefreund und Hoffegut in ihr ungemütlich ist. Moderne Unzufriedenheit ist etwas zahmer. Die verlangt bloß eine andere Staatsform. Antike Unzufriedene wollen gleich andere Götter. Ratefreund und Hoffegut gelangen in das Reich der Vögel und wollen diese zu Göttern machen. Und nun spinnt Aristophanes diesen Gedanken aus. Als rechter Schalk schildert er die Verhältnisse in dem neu entstehenden Vogel-Götter-Reich, genannt «Wolkenkuckucksheim». Alles, was er gegen menschliche Torheit auf dem Herzen hat, ladet er ab. Und zuletzt stellt er auch noch den ungleichen Kampf in seiner ganzen Komik dar, der entsteht zwischen dem Vogel-Menschen-Reich und den Göttern. Der Mensch holt sich sogar die Basileia (die

Herrschaft) aus dem Götterreich und hält in seiner Hand die Blitze des Zeus.

Dieser Mensch hat aber die Götter nur in seiner Einbildung von ihrem Throne gestoßen.

Das Geheimnis der Komik liegt darin, daß ein vollständiger Widerspruch als wirklich vor uns auftritt. Für Aristophanes ist es ein solcher Widerspruch, daß der kleine, schwache Mensch gegen die Götter sich auflehnt. Deshalb läßt er ihn mit den Attributen der Göttermacht erscheinen. Lachen soll man über den Knirps, der sich als Gott erscheint.

Nach demselben Rezept ist der «Weiberstaat» gearbeitet. Die Frauen verkleiden sich als Männer und beschließen in der Volksversammlung, daß ihnen die Herrschaft über den Staat in die Hände fallen solle. Alle Ideale des menschlichen Zusammenlebens, von der Gütergemeinschaft bis zur freien Liebe, wollen sie verwirklichen. Dadurch, daß uns dieses Ideal als wirklich vorgeführt wird, soll es sich selbst lächerlich machen.

Von allen Menschen ist der Humorist vielleicht am schwersten zu verstehen. Wir wissen, daß auf der Seele des wahrhaft großen Humoristen ein tiefer Ernst liegt. Er kann diesem Ernst aber keinen rechten Ausdruck geben. Was seine Sehnsucht ahnt, das kann der Humorist nicht gestalten. Aber alles, was er sieht, erscheint als Spott gegenüber diesem Ernst. Und den Spott gibt er uns. Den Ernst behält er für sich. So geht es uns mit Aristophanes. Daß hinter allem seinem Gespötte eine ernste Weltanschauung liegt, das empfinden wir. Wir glauben es ihm, daß ihm diese Weltanschauung das Recht gab, den Sokrates zu verspotten. Aber welches diese Weltanschauung ist, wissen wir nicht. Wir fragen uns vergebens, wie Aristophanes über die alten Götter dachte. Wollte er sie wiederherstellen oder träumte er von einer neuen Weltanschauung?

Wir dürfen nicht vergessen, daß die Sophisten fast Zeitgenossen des Aristophanes waren. Und auch über die Sophisten wissen wir nicht recht Bescheid. Wollten sie die Zeitgenossen lächerlich machen, weil diese von der alten guten Kultur abgefallen waren, oder dämmerte in der Seele dieser Spötter eine neue Kultur?

Weil wir aber selber so gerne unseren Ernst bei uns behalten, so genießen wir die Spötter so gerne. Wenn wir nur ahnen, daß es ihnen mit der Welt so ernst ist wie uns, dann lachen wir mit ihnen herzhaft und sind ganz froh, daß sie uns etwas zum Lachen vorsetzen.

Es gibt wenig so starke Beweise für die menschliche Kraft wie das Lachen. Wir fühlen immer eine gewisse Erhabenheit über das, worüber wir lachen können. Wer sich ereifert über die Schwächen seiner Mitmenschen, der ist ein Unfreier, denn er leidet unter diesen Schwächen. Wem aber diese Schwächen als Torheiten erscheinen, der lacht und ist deswegen ein Freier. Er leidet nicht mehr. Und als ein Lachender erscheint uns Aristophanes. Mehr als ein anderer hat er zur Überwindung der alten Weltanschauung getan. Er zeigte, wozu sie geworden ist – und man konnte über sie lachen.

Daß sie uns an dieses große Lachen erinnert haben, das sei den Unternehmern der «historisch-modernen Festspiele» nicht vergessen.

«DIE GUTEN FREUNDINNEN» (MON ENFANT)

Lustspiel in drei Akten von A. Janvier de la Motte

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Für Lustspiele dieser Art gehört ein entsagungsvolles Publikum. Es soll nicht davon gesprochen werden, daß dies Publikum jeder Art von Kunst entsagen muß, ja allem, was auch nur im entferntesten an Kunst erinnert. Denn wollte man davon sprechen, müßte man den Punkt berühren, der vielen unserer Theaterdirektoren die Schamröte ins Gesicht treibt wie einer zarten Jungfrau, wenn das Gespräch auf gewisse sehr natürliche Dinge des Lebens kommt. Die Direktoren müssen doch schließlich volle Häuser haben. Und von der Kunst wird zwar behauptet, daß sie ein Bedürfnis jedes menschenwürdigen Daseins ist; aber daraus darf nicht gefolgert werden, daß sie auch ein Bedürfnis jedes theaterdirektorialen Da-

seins ist. Auch die Theaterkasse gehört unter die notwendigen Requisiten eines Schauspielhauses. – Deswegen, von Kunst kein Wort! Aber dann müßte man doch, statt der Kunst, irgend etwas anderes abkriegen. Es könnte zum Beispiel möglich sein, daß man sich beim Ansehen eines «Lustspiels» unterhält. «Die guten Freundinnen» fordern auch in dieser Hinsicht volle Entsagung. Was die Veranlassung dazu gewesen ist, sie aus dem Nachbarlande zu importieren, dürfte eines der vielen ungelösten Rätsel deutscher Theaterpolitik bleiben.

Der Schriftsteller Latour ist ein Trottel. Er schreibt Stücke, die er seinen «guten Freundinnen» zum Korrigieren gibt. Diese Frauen sind alberne Gänse, im übrigen Sterne der «Gesellschaft». Den schriftstellernden Trottel zu hegen und zu pflegen, ihm ihre Protektion angedeihen zu lassen, macht ihnen das Leben lebenswert. Namentlich die eine, eine Bankiersfrau, sieht ihre Bestimmung darin, die schützende Hand über den geliebten Helden der Feder zu breiten. Durch ihren Einfluß wird er Mitglied der Akademie. Als der Schützling ein Mädchen heiratet, das auf dem Gebiete der Literatur die Werke über die Kochkunst zu seinen Lieblingen gemacht hat, will die Freundin Latours ihrer Fürsorge durchaus nicht ein Ziel setzen. Wie eine Mutter will sie weiter für den Dichter sorgen. Der unliterarischen Frau macht das aber wenig Freude. Das einzig Angemessene scheint ihr, die Bankiersfrau und Muse aus dem Hause zu ekeln. Das verlangt sie ganz energisch von dem Gatten. Dem bietet sich dazu eine günstige Gelegenheit. Der Mann der Bankiersfrau – gleich den meisten Personen dieses Stückes ein Trottel – hat ein uneheliches Kind. Der Vater möchte gerne, daß seine Frau dieses Kind adoptiere. Sie würde es nie tun, wenn sie wüßte, daß es von dem Gatten stammt. Aber wie, wenn ihr eingeredet würde, der geliebte Dichter sei der Vater? Das gelingt. Sie nimmt den vermeintlichen Sprößling statt des Vaters in ihre Pflege und überläßt den Musensohn seiner Frau, welche die Kochbücher liest.

Diese Handlung könnte amüsant sein, wenn die Menschen, zwischen denen sie sich abspielt, nicht zu läppisch wären. Oder sie könnte, bei bescheideneren Ansprüchen, auch amüsant sein, wenn

die reichliche Sauce von Witzen, in der das Zeug gekocht ist, den geringsten Anlaß zum Lachen böte. Unser Lustspieldichter hält offenbar die Banalität für eine notwendige Eigenschaft eines guten Witzes. Und vom Theaterpublikum hat er eine sehr schlechte Meinung.

Die Darsteller bemühten sich redlich, über die Gefahren, die ihnen in jedem Augenblicke drohten, hinwegzukommen. Sie wollten den Schwankstil, den das alberne Ding vielleicht am ehesten verträgt, vermeiden; konnten aber den Lustspielton doch nicht festhalten, weil jedes Wort, jeder Vorgang von ihm abführt. Rosa Bertens und Jarno so herumpendeln zu sehen zwischen zwei Stilen, war noch das einzige Amüsante dieses Abends.

«PELLEAS UND MELISANDE»

Drama von Maurice Maeterlinck

Aufführung des «Akademisch-literarischen Vereins»
im Neuen Theater, Berlin

Es ist Maeterlincks Glaube, daß wir von einem Menschen das denkbar wenigste kennen, wenn wir nur Ohren haben für das, was er spricht, und Augen für das, was er tut, und nicht auch den lebendigen Sinn dafür, was auf dem Grunde seiner Seele vorgeht und das nie in Worten oder Taten einen Ausdruck finden kann. Auf der Seele des Bettlers, dem ich auf der Straße ein Almosen gebe, kann eine Weisheit ruhen, die größer ist als diejenige, welche Plato oder Fichte mit beredten Worten ausgesprochen haben; und in der alltäglichsten Handlung, die sich zwischen zwei Menschen abspielt, kann das große gigantische Schicksal eine Tragödie dem äußeren Sinne verbergen, die gewaltiger ist als diejenige, welche sich in Shakespeares «Othello» ereignet. Ein Großes, vielleicht Welterschütterndes in dem Kleinsten, scheinbar Unbedeutendsten zu sehen, ist eine hervorstechende Eigenschaft in Maeterlincks geistiger Anlage. Er ist kein Liebhaber der Deutlich-

keit in Worten und Taten. Alles, was mit starken Farben aufgetragen wird, ist ihm zuwider. Denn für ihn spricht das Undeutliche, jede leise Andeutung, jeder Ton des Alltags schon eine deutliche Sprache. Und weil er in den Tönen des lallenden Kindes eine Weltweisheit vernimmt, so schreckt er zurück vor den deutlichen Reden der Philosophen. Man braucht nicht mit der ganzen Hand zuzufassen, wenn eine leise Berührung mit den Fingerspitzen genügt. Mit Fingerspitzen berührt Maeterlinck, der Dramatiker, die Dinge, wie sie auch Maeterlinck, der Weltbetrachter, berührt. Er gibt ein paar Züge aus dem Leben der Menschen, von denen uns andere Dramatiker die geringfügigsten Kleinigkeiten erzählen würden.

In dem Drama «Pelleas und Melisande» huschen Vorgänge an uns vorüber, deren geschichtlicher Zusammenhang völlig in einem Dunkel bleibt. Nach Ort und Zeit dieser Vorgänge würden wir vergeblich fragen. Melisande wird von Golaud in einsamer Gegend gefunden und als Gattin in das Schloß seines Großvaters, des Königs Arkel, gebracht. Wer ist Melisande? Woher kommt sie? Wo liegt das Schloß, in dem Arkel regiert? So möchte wohl derjenige fragen, dem es wichtig scheint, die äußeren Sinne zu befriedigen. Maeterlinck scheint das nicht wichtig. Ihm genügt es, aus der sonst gleichgültigen Menge der äußeren Vorgänge ein paar herauszuheben, die uns offenbaren, in welchen Verhältnissen die Seelen der Menschen stehen, mit denen wir es zu tun haben. Der ganze Hof des Königs Arkel von Allemonde mit allem, was zu einem König und zu einem Hof gehört, ist gegenüber dem eine gleichgültige Sache, was das Schicksal mit ein paar Menschenseelen vorhat. Und das Schicksal schreitet leise, ganz leise, aber um so bedeutungsvoller durch die Hallen des einsamen Schlosses und durch die mystisch zauberische Landschaft, in der dies Schloß liegt.

Als lastendes Unglück schreitet das Schicksal durch diese Räume. Und in Ergebung nehmen die Menschen hin, was es ihnen gibt. Sie handeln nicht; sie lassen die unbekannten Mächte walten. Alt ist der König Arkel. Ein entsagender Mensch ist er durch das Leben geworden. Das Glück kennt er nicht. Die Jahre sind das einzige, das für ihn reif geworden ist. Von einem Kranken hören

wir, dem Vater des Golaud und seines Bruders Pelleas; nichts weiter als die geistige Krankenstubenluft, die auf den Seelen lastet, spüren wir. Der Kranke bleibt im Hintergrunde. Golaud war schon einmal verheiratet. Ein Kind aus dieser Ehe ist vorhanden. Auch über diese erste Ehe Golauds hören wir nichts. War sie glücklich, war sie unglücklich? Wie hat sie auf das Gemüt Golauds gewirkt? Wir erkennen nur, daß in der Dumpfheit dieses Schlosses allein eine Seelen-Winterstimmung gedeihen kann. Und von dieser Stimmung ist auch Golauds Seele erfüllt. An seiner Seite muß die Seele Melisandes verkümmern wie eine Blume, die die Sonne braucht, und die in einen feuchten Keller versetzt wird. Um so mehr hat diesem Sonnenkinde Golauds Bruder Pelleas zu sagen. Zwischen ihnen tritt jene tiefe Seelengemeinschaft auf, die sich nicht durch die gewöhnlichen Liebesworte ausspricht, die noch weniger zu den alltäglichen Handlungen liebender Menschen führt. Wer nur auf die groben Ereignisse der Liebe achtet, kann in Pelleas' und Melisandes Liebe nichts als kindliches Spiel sehen. Aber gerade ein Kind, Golauds Sohn, ist es, das hinter dem Spiel den geheimnisvollen Ernst sieht, und das Golaud gegenüber zum Verräter wird. Golaud tötet Pelleas und verwundet Melisande, weil es «Brauch ist», daß man aus Eifersucht tötet. Und Melisande welkt hin und stirbt, die Sommerblume in der Winterlandschaft.

Die grobe Psychologie liegt Maeterlinck ferne, die sich nur um Seelenvorgänge mit kräftigen äußeren Wirkungen kümmert. Was der innere Sinn empfindet, ist ihm unendlich wertvoller als die Wahrnehmungen der äußeren Sinne. Und weil er doch als Dramatiker nur zu den äußeren Sinnen sprechen kann, so gibt er diesen so wenig wie möglich zum Wahrnehmen. Vorgänge von der größten Einfachheit und Unbestimmtheit sollen dem inneren Sinn die Möglichkeit bieten, durch sie hindurch auf die unsichtbaren, aber darum nicht minder wahrnehmbaren Seelentragödien zu sehen.

Unsere Schauspielkunst ist nicht sonderlich geeignet, Maeterlincks Geist auf der Bühne zur Geltung zu bringen. Unsere Künstler übersetzen die innere Leidenschaft in eine äußere. Und die heutige Vorstellung hat in der Kunst dieses Übersetzens Unvergleichliches geleistet. Vilma von Mayburg als Melisande, Adalbert

Matkowsky als Golaud haben alles, was an Maeterlinck äußerlicher Vorgang ist, charakteristisch dargestellt; die Aufschließung des inneren Sinnes ist ihnen weniger gelungen. Aber der Charakter der Dichtung ist doch ein zu scharf ausgeprägter, als daß er in der Form der Schauspielweise hätte völlig zugrunde gehen können.

Maximilian Harden wollte die Vorstellung durch eine Conférence einleiten. Äußere Verhältnisse machten es notwendig, daß er erst nach der Vorstellung vorbringen konnte, was er zu sagen hatte. Er hat manches gute Wort gesprochen. Mich erinnerte er heute in vielen Augenblicken an die Zeit, in der ich mir von seinen großen Fähigkeiten das Allerbeste für seine Zukunft als Schriftsteller versprach. Seine Anlagen schienen ihn zu einem Autor machen zu können, der aus einem starken Temperament heraus den Zeiterscheinungen ein Spiegelbild entgegenhält, das den Zauber persönlicher Größe ausübt. Die Publizistik, die sich für ihn mit einem das individuelle Empfinden störenden Bismarckkultus und mit einem absonderlichen daraus folgenden Kultus der Masseninstinkte verband, hat ihn heruntergebracht. Seine Urteilsformen sind heute unter diesen Einflüssen zu grob geworden, um solch feine Geister wie Maeterlinck zu charakterisieren. Aber man merkt noch immer etwas in ihm von seinen besseren Anlagen. Er hat im Grunde doch kein inneres Verhältnis zu dem groben Netz von Begriffen, das ihm seine publizistische Tätigkeit aufgedrängt hat. Und um sich in demselben doch zu behaupten, muß er zur Pose greifen. Er hätte sie nicht nötig. Er ist stark genug, sich selbst zu geben. Ein Universitätsprofessor bezichtigt Harden der Infamie. Dieser führt Angreifer – wenigstens für jeden Unbefangenen – so ab, daß der erst so tapfer auftretende Jugendbildner in einem komischen und noch in einem – andern Lichte erscheint. Mancher Publizist, dem es besser gelungen ist, etwas bittere Dinge hinter den Kulissen zu verbergen, hat sich heute an dem Aufrechtstehenden überzeugen können, daß geistige Fähigkeiten denn doch kein wertloses Gut sind.

«UNSER KÄTHCHEN»

Lustspiel von Theodor Herzl

Aufführung im Deutschen Volkstheater, Wien

Von Dr. Theodor Herzl, dem geistvollen Feuilletonisten, der seit neuerer Zeit seine zierlichen Gedanken-Arabesken um schwere und weittragende Probleme zieht, ist jüngst im Deutschen Volkstheater ein Stück aufgeführt worden, in dem die beiden Seiten seiner schriftstellerischen Natur in ihrer ganzen eklatanten Inkongruenz ziemlich peinlich zusammenstoßen. Das Stück heißt «Unser Käthchen» und nennt sich Lustspiel. Aber seine Heiterkeit liegt ausschließlich in vereinzelten Wortspielen des Dialoges und einigen konventionellen Bühnensituationen, die mit dem eigentlichen Inhalt nichts zu tun haben. Der Grundzug des Stükkes ist ein durchaus satirischer. Es soll eine gewisse Art bürgerlicher Ehen verspottet werden, die auf Schwäche und Dummheit des Mannes, auf Herrschsucht, Eitelkeit und Verlogenheit der Frau einen trügerischen Frieden aufbauen. Die Frau weiß nichts von den Leiden und Sorgen des Mannes, sie kümmert sich nicht um ihn und sucht ihr Glück, wo sie es findet. Einem solchen illegitimen Glück entstammt das Käthchen, die zweite Tochter einer Frau, in der der Autor eben den Frauentypus darstellen will, gegen den sich seine Komödie wendet. Der Vater ist nach einem langen Aufenthalt in Australien, wohin er, von seiner eigenen Sünde und der seiner Frau angeekelt, geflohen ist, zurückgekommen und will nun einen Teil seines Vermögens seinem Kinde zuwenden. Dadurch wird ein junger Advokat, der diese Schenkung möglichst unauffällig ins Werk setzen soll, in die Familie gezogen, verliebt sich in Käthchen und heiratet sie, trotz der abschreckenden Beispiele, die er in den Ehen der Mutter und der Schwester Käthchens sieht. – Das ist die ganze Handlung. Sie hat, wie man sieht, nicht ein einziges dramatisches Moment, und die szenische Durchführung bestärkt womöglich noch diesen Mangel. Die breite und stellenweise sehr banale Schilderung des Familienlebens dieser gehörnten und Pantoffelhelden schiebt sich unver-

ändert, zähflüssig von Akt zu Akt. Gegen Schluß versucht der Autor eine deutliche Zuspitzung der gewollten Tendenz, indem er den sittenlosen Bürgersleuten ein paar ehrenfeste Arbeiter, die zu dem Zweck eigens von der Straße hereingeholt werden, entgegenstellt. Aber auch dieser höchst unwahre und verbrauchte Kontrast wirkt eher störend als fördernd. Das Stück machte bei seiner Erstaufführung sehr viel Lärm, da persönliche Anhänger und Gegner des Autors ihren Parteistandpunkt mit Gewalt durchzusetzen versuchten. Ernstlich gefallen hat das Stück wohl niemandem. Die Darstellung war tüchtig; gegeben hat sie dem Stücke nichts, freilich auch nichts genommen. Fräulein Retty löste ihre Aufgabe, Mutter und Tochter darzustellen, mit Feinheit und Grazie.

«HEROSTRAT»

Drama in fünf Akten von Ludwig Fulda

Aufführung im Burgtheater, Wien

Nun hat Fuldas «Herostrat» auch in Wien seinen Tempel in Asche gelegt; sonst freilich war ihm nicht viel zündende Wirkung gegeben. Die Tragödie wollte nicht recht wirken. Dem großen Publikum war sie zu bewegungslos, zu einförmig und träge, dem erlesenen war ihre Psychologie zu kleinlich. Die furchtbare Tat des Herostratos aus einer Reihe kleiner, gut bürgerlicher Motive zu ziehen, das fällt heute keinem modernen Menschen mehr ein. Der Herostrat ist eine grandiose Verkörperung des Zerstörungstriebes, also einer ganz primären, souveränen seelischen Kraft. Die in ihrem Wesen zu fassen und darzustellen, wäre das Problem einer Herostrat-Tragödie. So nützte denn alle Kunst der Darstellung, die man an den Leistungen der Frau Hohenfels und des Herrn Robert mit Recht rühmte, nichts; wenn der Herostrat nicht den guten Einfall gehabt hätte, den ephesischen Tempel anzuzünden – durch Herrn Fulda allein wäre er schwerlich auf die Nachwelt gekommen.

«PAULINE»

Komödie von Georg Hirschfeld

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Pauline König ist das Kind einer egoistischen, innerhalb des Familienkreises herrschsüchtigen Mutter und eines gutmütigen, arbeitsamen, selbstlosen Vaters. Dieser Vater ist einer derjenigen Männer, denen die Ehe den letzten Rest der Lebensfreudigkeit genommen hat, die stille, duldende Naturen geworden sind, weil sie häuslichen Frieden wollen und den nur haben können, wenn sie sich den herrschsüchtigen Neigungen der erkorenen Gattin unterwerfen. Kinder solcher Eheleute nehmen in den ersten Jahren ihres Lebens schon Vorstellungen auf, die sie zu einer gewissen Lebensverachtung führen. Sie sehen im Elternhause, daß nicht jedem sein gebührend Teil im Leben zukommt und daß das Schicksal kein Herz hat für die Menschen. Es läßt die Guten verkümmern und bestraft nicht die Bösen. Daß man deshalb dem Leben mit Trotz begegnen müsse: das ist die Lehre, die den Kindern eines solchen Elternpaares aus ihren jugendlichen Eindrücken erwächst. Solche Kinder werden gute Leute, denn sie haben die Güte leidend gesehen – und man wird so sehr zu dem hingezogen, was man leidend sieht. Aber sie werden Leute, die das Leben nicht sonderlich schwer nehmen, weil sie seine Ungerechtigkeit früh kennengelernt haben. Zu diesen Leuten gehört Pauline König. Sie hat in ihrem Vater einen Menschen kennengelernt, der sich sein Leben nicht einzurichten versteht. Aber das echt Menschliche seines Wesens, eine gewisse innere Gediegenheit ist von ihm auf sie übergegangen. Dieser Vater ist auf einem Gute beschäftigt. Die gräfliche Herrschaft nützt zwar ihre Leute aus, und der Mann muß sich sein ganzes Leben hindurch schinden. Aber im übrigen sind diese Grafen nette Leute, und Pauline hat mit den Kindern der Herrschaft wie mit ihresgleichen gespielt. So ist sie herangewachsen. Mit siebzehn Jahren ist sie in die Stadt gegangen, um sich durchzubringen. Der Charakter der Mutter hat

wohl am meisten dazu beigetragen, daß sie vom Hause weggekommen ist.

Diese Pauline König steht im Mittelpunkt des neuen Hirschfeldschen Dramas, das am 18. Februar zum ersten Male im Deutschen Theater aufgeführt worden ist. Sie ist bedienstet bei Sperlings. Walter Sperling ist Maler. Er führt mit seiner Frau – und seinem Kinde – ein echtes Bohemeleben. Es geht da ganz munter zu, man bleibt die Wohnungsmiete und wohl auch anderes schuldig, aber man hat das Herz auf dem rechten Flecke. Als zum Beispiel die Frau Sanitätsrat Suhr bei Sperlings vorspricht, um sich nach ihrem Dienstmädchen zu erkundigen, das früher im Hause des Malers gedient hat und bei dem sie einen Hang zur Unehrlichkeit bemerkt zu haben glaubt, erhält sie zur Antwort: nun, ehrlich war sie gerade nicht, aber sie hat uns «als Mensch» interessiert. So ist denn auch Pauline den Sperlings als Mensch interessant. Und sie ist auch dem Zuschauer des Dramas interessant. In ihrer Küche, dem Schauplatz des Stückes, gehen fünf Liebhaber aus und ein: ein Pferdebahnschaffner, ein Schneider, ein Paketbriefträger, ein Turnlehrer und ein Kunstschlosser. Die vier ersten «uzt» sie nur; daß sie es aber mit dem Kunstschlosser ernst meint, merken wir sogleich. Sie nimmt das Leben nicht allzuschwer; deshalb geht sie zuweilen mit jedem der Liebhaber ein bißchen weit; und der gute Kunstschlosser hat bei seiner rasenden Liebe allen Grund, eifersüchtig zu sein. In einem Tanzlokal auf der Hasenheide spielt Pauline die erste Rolle. Alle ihre Liebhaber laufen ihr dahin nach. Im dritten Akte bricht der Sturm los. Der Kunstschlosser kann es nicht mehr ertragen, daß sie von andern sich den Hof machen und bewirten läßt. Die Liebhaber hauen sich, und die hohe Obrigkeit muß in der im modernen Staatswesen populären Gestalt des Schutzmanns eingreifen. Der Schlosser hat eben den Kopf verloren. Er prügelt sich nunmehr nicht nur mit den Nebenbuhlern, sondern er appelliert sogar an Paulinens Eltern. Sie sollen der Tochter den Kopf zurechtrücken. Denn er meine es aufrichtig mit ihr und könne ohne sie nicht leben. Man kann begreifen, daß ihm Pauline das übelnimmt. Aber gerade dieser äußerste Schritt führt zur Verständigung. Die beiden verstehen

sich nunmehr und werden ein Paar. Hirschfeld hat diese zwei Charaktere in der feinsten Weise hingemalt. Was aus Pauline das Leben machen mußte, haben wir gesehen. Daß ihr die ausgesprochen sozialdemokratische Gesinnung des Schlossers nicht recht begreiflich sein kann, versteht man, wenn man weiß, daß sie schon als Kind den Grafensprößlingen menschlich nahegetreten ist. Und das gute Einvernehmen zwischen ihr und der Herrschaft ihrer Eltern ist geblieben. Im Sperlingschen Hause verkehren ein Sohn und eine Tochter dieser Herrschaft. Diese sehen Pauline, ihre alte Gespielin, wieder; und herrlich ist dieses Wiedersehen. Wie Mensch zu Mensch verhalten sich diese «Grafen» zu der einfachen Magd. Wie sollte sie da Verständnis haben für das Poltern des Bräutigams, der in allen Leuten, die nicht zu seinem Stande gehören, nur Blutsauger und Parasiten sieht. Aber über die Lebensauffassungen hinweg finden sich die Herzen Paulinens und des Schlossers.

Georg Hirschfeld war bisher ein treuer Beobachter der Wirklichkeit und ein gewissenhafter, allzu gewissenhafter Porträtist. Wie groß auch immer die Bedeutung der naturalistischen Wirklichkeitsdichtung sein mag: sie wird die Sprache niemals sein, in der wahrhaft große Dichter sprechen. Denn sie haben uns mehr zu sagen, als die bloße Wirklichkeit sagen kann. Die Art, wie sie sehen, das Gepräge ihres Geistes sprechen aus ihren Werken. Bei Hirschfeld haben wir stets eine gewisse Scheu bemerken können, dieses eigene Gepräge zu geben. Wie durch eine Glasscheibe sahen wir durch seinen Geist auf die reine Wirklichkeit. Jetzt ist das anders mit ihm geworden. In dieser neuesten Komödie hat er auch von seinem eigenen Wesen etwas gegeben. Wir spüren seine Persönlichkeit. Nicht mehr selbstlos will er Personen und Vorgänge schildern, so daß sie uns anschauen, wie wenn er gar nicht da wäre; sondern er zeigt sie uns, wie er sie sieht. Sein Werk trägt diesmal eine deutliche künstlerische Struktur. Echt lustspielmäßig ist der Stoff verarbeitet. Hätte Hirschfeld in einer Zeit gelebt, die der reinen Wirklichkeitsschilderung weniger Sympathien entgegenbrächte als die heutige, man würde ihn erst von dieser seiner Leistung an beobachtet haben. Denn erst durch sie

zeigt sich in ihm der Künstler. Erst jetzt zieht er aus der Wirklichkeit jene Momente zusammen, die uns innerhalb des Kunstwerkes interessieren, und wirft den Ballast ab, der ja für den Beobachter der Welt wertvoll, für den ästhetisch Genießenden aber gleichgültig ist. Seine Gewissenhaftigkeit gegenüber der natürlichen Wirklichkeit ist geringer, sein Sinn für das Künstlerische ist feiner geworden. Else Lehmann gab als Pauline eine vorzügliche schauspielerische Leistung; nicht minder Rudolf Rittner als Kunstschlosser. Die Spannung, in die wir durch diese scheinbar einander so fremden und sich doch so anziehenden Persönlichkeiten versetzt werden, und ihr Finden durch ihre Gegensätze hindurch kam in der Darstellung voll zur Geltung.

«DIE LETZTEN MENSCHEN»

Drama von Wolfgang Kirchbach

Aufführung des «Vereins für historisch-moderne Festspiele» im Neuen Theater, Berlin

Wolfgang Kirchbach hat in Form eines Dichtertraumes das Schicksal des «letzten Menschenpaares» dramatisiert und am 19. Februar in der Reihe der «historisch-modernen Festspiele» dieses Traumdrama aufführen lassen. Im Traume scheint viel gestattet zu sein; und wenn jemand auftritt und uns sagt: «Dies habe ich geträumt», so entwaffnet er uns gewissermaßen. Wir sind recht hilflos gegenüber dem, was der Herr im Schlafe gibt. Aber schließlich wollen wir doch auch an einen Dichtertraum glauben können. Wir wollen eine Empfindung davon haben, daß eine menschliche Notwendigkeit vorliegt, gerade so zu träumen. Und daß jemand so über das Weltall träumen kann, wie Wolfgang Kirchbach vorgibt, geträumt zu haben, glauben wir nimmermehr. Die moderne Naturwissenschaft lehrt uns, daß die Welt allmählich einer Vereisung anheimfallen und in dieser alles Sein zur ewigen Ruhe bestatten wird. Die Zeit vor dieser Vereisung

führt uns Kirchbach vor. Sirenen, Nymphen, Faune, Proteus, Pan und dergleichen Fabelwesen leben in dieser Zeit. Daß einmal Menschen gelebt haben, ist ihnen zunächst unbekannt. Da tritt der letzte Mann auf. Er stammt von einem Eskimo. Die Fabelwesen wollen ihn vernichten. Denn was soll aus ihnen werden, wenn der Mensch ein neues Reich errichtet? Sie leben zügellos, ohne Sitt' und Gesetz. Der Mensch könnte dieses Leben nur zerstören. – Es ist völlig zwecklos, die Kämpfe zwischen den Naturfabelwesen und dem Menschen zu schildern, wie sie Kirchbach vorführt. Es genügt zu sagen, daß der letzte Mensch sich für den ersten hält, weil er ja keine Wesen seiner Art um sich erblickt. Merkwürdigerweise ist auch das letzte Weib noch da. Die Liebe zwischen beiden entsteht. Lebensfreude fühlt der Mensch. Er will die Naturgötter besiegen und ein neues Reich begründen. Das Weib zwingt auch den großen Pan in den Zauberkreis ihrer Liebe. Er steckt sich in menschliche Kleidung, um ihr zu gefallen. Sie verschmäht ihn. Er stirbt an gebrochenem Herzen. Und mit dem Tode des großen Pan ist der Weltuntergang besiegelt. Auch der letzte Mensch stirbt zuletzt. Und zwar deswegen, weil ihm Proteus den Glauben nimmt, er sei der erste seines Geschlechts, und ihm zeigt, daß kein neues Leben aus dem Schoße des Menschen entstehen könne.

Mag Wolfgang Kirchbach doch immerhin so träumen. Das ist seine Sache. So eisig wie das Weltende, das er darstellt, bleibt auch unser Herz während des ganzen Vorganges. Hohl klingt alles. Wir haben nicht das Gefühl, daß hier ein Dichter eine Aufgabe gelöst hat, die er im tiefsten Innern erlebt hat. Wir haben es nur mit einem Menschen zu tun, der ein ganz äußerliches Verhältnis zu den großen Fragen hat, die er in den Kreis seiner Kunst zieht. Alles ist mit Hebeln und Schrauben gemacht. Innere Wärme strömt keinen Augenblick von dem Dichter zu uns über. Es ist ja zum Beispiel im Traume durchaus möglich, daß Faune, die neunhundert Milliarden Jahre alt sind, nicht wissen, was ein Stiefelknecht ist, den sie am Ende des Seins aus den Trümmern der Welt ausgraben; es ist im Traume auch möglich, daß innerhalb der verödeten Zeit, die dem Weltenende vorangeht, noch

ein wohlgestaltetes Menschenpaar entsteht. Aber über einen solchen Traum lächeln wir, wenn wir uns seiner nach dem Ausschlafen erinnern. Wolfgang Kirchbach zeichnet ihn aber auf und scheint zu glauben: wir könnten mitträumen. Nein, wir lächeln auch da nur. Und dann kommt der Zorn, der vielleicht unvernünftige Zorn darüber, daß Wolfgang Kirchbach es über sich gebracht hat, uns darzustellen, was ihm der Herr im Schlafe über den Weltuntergang beigebracht hat. Dichter sollten ihr Faustproblem doch im Wachen durchleben. Sie haben dann vielleicht keine Entschuldigung für ihre tollen Unwahrscheinlichkeiten; aber sie werden doch künstlerisch ehrlich bleiben. Und künstlerisch ehrlich sein heißt vor allem: schweigen über Dinge, über die man nichts zu sagen hat.

«DIE HEIMATLOSEN»

Drama in fünf Akten von Max Halbe

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Daß hintereinander aus demselben Kopf die kühne «Eroberer»-Tragödie und dieses Drama von den «Heimatlosen» entspringen können, ist ein psychologisches Rätsel. Einmal ein tiefes Problem der menschlichen Seele, das andere Mal öde Theatralik; einmal ganz die Sprache des eigenen Dichtergemütes, das andere Mal in jedem Satze ein Dienern vor dem Theaterpublikum. Sollte sich Halbe, nachdem er sein Bestes gegeben hat, gesagt haben: sie haben's nicht verdaut – nun wohl: hier stehe ich; ich kann auch anders. Gott helfe mir? – Am erklärlichsten wäre die Sache noch von diesem Gesichtspunkte aus. Ein Dichter, der es einmal versucht, welches Glück er hat, wenn er das Allerschlechteste gibt, was er zu geben vermag! Als ich das Stück an mir vorübergehen ließ, kamen mir die Worte Mercks in den Sinn, der zu Goethe sagte, nachdem dieser den «Clavigo» geschrieben hatte: solchen

Quark mußt du nicht mehr schreiben, das können andere auch. Ich will nicht gleich so grob werden, für den Fall Halbe die «andern» zu nennen.

In einer Berliner Pension wimmelt eine Zahl von «Heimatlosen» herum. Sie sind uns alle gleichgültig. Halbe macht auch nicht den geringsten Versuch, sie uns näherzubringen. Wandelnde Menschenbälge ohne Seele sind sie. Selbst mit Regine Frank, die etwas genauer charakterisiert wird, wissen wir uns nicht zurechtzufinden. Sie ist Pianistin, ein weiblicher Selfmademan. Sie ist stolz auf ihre Selbständigkeit. Aber von ihrer Sorte gehen doch zwölf auf ein Dutzend. – Lotte Burwig ist ein Provinzgänschen, Reginens Kusine. Ihr kann es im Danziger Elternhaus nicht gefallen. In diesem Hause ist es für die arme Lotte auch zu ungemütlich. Der Vater hat Selbstmord begangen. Von der Mutter ist das arme Ding jämmerlich verprügelt worden. Auch soll es einen biederen Steuer-Assessor heiraten. Das gute Mädchen hält Durchbrennen für das beste. Auch hat sie an der Kusine ein Vorbild. Also auch auf eigene Füße gestellt. Sängerin will sie werden. Zunächst geht sie in die Pension, in der auch Regine ist. Die Mutter will sie heimholen; aber Lottchen hat weder Lust, ihren Steuer-Assessor zu heiraten, noch weiter sich den Erziehungsmaßregeln der Mutter zu unterwerfen. Sie bleibt also. Und verliebt sich in einen Rittergutsbesitzer, der im Winter sich in Berlin von den Strapazen, die ihm sein Beruf als Agrarier auferlegt, zu erholen pflegt. Zu seiner Erholung gehört auch, daß er jungen Mädchen den Kopf verdreht. Am Weihnachtsabend wirft sich das arme Lottchen dem Verführer unter brünstigen Küssen, nicht endenwollenden Küssen, an den Hals. Ganz gehören will sie dem «Einzigen». Zur Faschingszeit ist's schon aus. Der böse Eugen geht wieder auf sein Gut; er schüttelt seine Winterliebschaft ab. Während einer tollen Maskerade entdeckt Lottchen, wie wenig dem «Einzigen» an ihr liegt. Sie bedroht den Treulosen sogar mit dem Dolche. Sie ist eben richtig entgleist. Selbst Regine findet das. Die telegraphiert der Mutter. Lottchen soll nun doch nach Hause. Lieber sterben, sagt sie. Und in dem Augenblicke, da die Mutter eintritt, hat sie auch schon vom Leben Abschied genommen.

Einen Ansatz, die Personen psychologisch zu vertiefen, hat Halbe nicht gemacht. Die Geschichte von dem «bösen Eugen und dem armen Lottchen» stammt aus den Gefilden, in welche die Kunde von Erfindung der Psychologie noch nicht gedrungen ist. Auch die Milieuschilderung ist schwächer als in Halbes früheren Dramen. Manchmal werden wir von einer Stimmung angezogen; gleich darauf aber drängt sich eine andere vor; und wir kommen aus dem theatralischen Allerlei nicht heraus.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Als Goethe auf seiner italienischen Reise vor den griechischen Kunstwerken stand, tat er den Ausspruch: «Da ist Notwendigkeit, da ist Gott.» Und diesen Ausspruch erläuternd, schreibt er den Freunden in die Heimat: «Ich habe die Vermutung, daß die Griechen in der Kunst nach denselben Gesetzen verfuhren, nach denen die Natur selbst bei ihren Schöpfungen verfährt und denen ich auf der Spur bin.» Es ist der Bezirk höherer Wahrheit, auf den Goethe hinweist, da er diese Worte schreibt. Man muß hinausgehen können über die Anschauung von der Wahrheit, welche die letzten Jahre vielfach gezeitigt haben, wenn man diese Worte Goethes verstehen will. Wir sind geneigt, unter dem Einflusse dieser Anschauung alles Wahrheit zu nennen, was eine treue, an alle Einzelheiten der Dinge sich haltende Beobachtung liefert. Alles, was wir sehen und hören, das nennen wir auch wahr. Und ein Wahrheitsschilderer ist uns der, welcher das Gesehene und Gehörte in seiner ganzen Breite wiedergibt. Als Goethe auf der Höhe seiner Lebensauffassung von «Wahrheit» sprach, hatte er etwas anderes im Sinne. Nicht wer die Dinge in ihrer ganzen wirklichen Breite schildert, kündigt die Wahrheit. Denn hinter dieser Breite offenbart sich dem Tieferblickenden etwas, was in

anderem Sinne wahr ist als die unmittelbare Wirklichkeit. Der einzelne Mensch mit all seinen besonderen Charaktereigenschaften enthält ein Etwas in sich, das mehr ist als das einzelne Individuum. Wer das Organ in sich nicht ausbildet, dieses Etwas zu sehen, für den ist es überhaupt nicht da; wie die Farbe nicht da ist für den Farbenblinden. Dieser sieht die Wirklichkeit nur in verschiedenen Schattierungen des Graus.

Für den Farbensehenden ist diese graue Welt nicht die wahre Welt. Ebenso ist für den Geist, der in Goethes Sinn die höhere Natur innerhalb der Natur sieht, die Wirklichkeit, die sich in Raum und Zeit ausbreitet, nicht die wahre Wirklichkeit. Mit denjenigen, die nur in der räumlich-zeitlichen Wirklichkeit die Wahrheit sehen, kann man über den höheren Gehalt der Welt ebensowenig streiten wie mit dem Farbenblinden über die Farben. Goethe und diejenigen, die in seinem Sinne die Welt ansehen, nennen die höhere Welt die der Ideen. Im «Prolog im Himmel» deutet er auf diese höhere Welt mit den Worten: «Und was in schwankender Erscheinung schwebt, befestiget mit dauernden Gedanken.» Gegenüber der höheren Wahrheit ist die gemeine Wirklichkeit unwahr. Der einzelne wirkliche Baum ist unwahr gegenüber der Idee des Baumes, den der Tieferblickende in geistiger Anschauung erfaßt. Es ist nur natürlich, daß die Schöpfungen, die aus dieser höheren Anschauung stammen, denjenigen kalt lassen, der ideenblind ist. Ideenblind aber ist jener Naturalismus in der Kunst, der sie zum Abbild, zum Porträt der gemeinen, alltäglichen Wirklichkeit machen will. Es muß aber ausdrücklich betont werden, daß mit der Ideenwelt nicht die einförmige, abstrakte Verstandeswelt gemeint ist, sondern die lebens- und inhaltvolle Welt der Intuition. Wenn man in dem einzelnen Menschen die Idee des Menschen findet, so hat man es nicht mit einer dürftigen Allgemeinvorstellung zu tun, sondern mit einem Inhalt, der noch viel reicher, viel voller ist als derjenige der alltäglichen Wirklichkeit. Gegenüber Goethes «Natürlicher Tochter» bleiben die Gemüter der an der gemeinen Wirklichkeit haftenden Menschen kalt. Fichte, der hingegen ganz in der Welt der höheren Wirklichkeit lebte, bezeichnete dieses Werk, das von anderen ein

«kristallener Eispalast» genannt worden ist, als Goethes beste Schöpfung.

In das Land, das vor Goethes Augen sich ausbreitete, als er vor den hohen Kunstwerken der Griechen sagte: da ist Notwendigkeit, da ist Gott, – in dieses Land führt Hugo von Hofmannsthal. Nicht wie bei Goethe als Frucht einer reichen Lebenserfahrung erscheint uns bei Hofmannsthal diese Kunst- und Wirklichkeitsansicht. Sondern in völliger Naivität entkleidet sich vor seinen Augen die Wirklichkeit ihrer gewöhnlichen, alltäglichen Eigenschaften und zeigt ihm ihren ideellen, höheren Gehalt. Nicht reif, nicht voll gesättigt erscheinen uns deshalb Hofmannsthals Schöpfungen. Aber seine Sehnsucht weist ihn überall in das ideelle Land, und sein Pinsel zeichnet die Dinge nicht, wie sie in der Alltäglichkeit sind, sondern nach ihrer inneren, höheren Wahrheit. So sind die Charaktere und so sind die Vorgänge geschildert, die Hofmannsthal in den beiden Dramen: «Die Hochzeit der Sobeïde» und «Der Abenteurer» vorführt. Als kühle Produkte werden sie dem erscheinen, der sich an die gemeine Wirklichkeit hält. Als Schöpfungen eines Menschen, dem sich die innere Wahrheit der Dinge offenbart, erscheinen sie dem, der selbst etwas von dieser Welt verspürt. In dem alten Manne, der ein junges Weib heimführt, das nicht ihn, sondern einen andern liebt und ihm das in der Hochzeitsnacht offenbart, sind die großen Züge eines Allgemein-Menschlichen wiedergegeben. Alles Zufällige, das in der gemeinen Wirklichkeit diese großen Züge als Ranke und Schnörkel begleitet, ist entfernt. Kein einzelner Mensch zeigt uns vielleicht die großen Linien des Menschlichen so, wie Hofmannsthal es darstellt. Aber der einzelne Mensch erweckt dieses Bild des Allgemein-Menschlichen in uns. Einen feinen Spürsinn hat dieser Dichter für alles, was nicht zufällig ist. Der Vorgang, den er schildert, kann sich im Bereich des Alltäglichen nicht in jener Allgemeinheit zutragen, wie er ihn darstellt. Aber unsere Intuition wird uns stets diesen Vorgang vor die Augen zaubern, wenn Ähnliches in der Wirklichkeit nur anklingt. Eine große Natur ist der alte Mann. Eine Natur, die so ist, wie der Mensch ist, von dem Goethe sagt: edel sei er, hilfreich und gut, denn das allein

unterscheide ihn von allen Wesen, die wir kennen. Im übrigen müsse der Mensch nach ewigen, ehernen Gesetzen seine Daseinskreise vollenden. Und als ewiges, ehernes Gesetz erscheint es diesem Manne: die geliebte Frau frei zu entlassen, dorthin, wohin sie ihre Liebe zieht. Die Sobeïde wird gerade dadurch in Unglück und Tod getrieben. Sie geht zu dem Geliebten. Der liebt sie nicht wirklich. Er hat mit der Liebe zu ihr nur gespielt. Sie kehrt zu dem ungeliebten Gatten zurück und gibt sich selbst den Tod. – Auch im «Abenteurer» tritt uns das gleiche Motiv entgegen. Das Weib, das dem Manne in inniger Liebe anhängt, der mit der Liebe nur spielt. Sie ist durch die Liebe zur Künstlerin, er durch das Liebesspiel zum Abenteurer geworden. Nichts Individuelles haftet an den Gestalten. Das Ewige, das sich in dem Zufällig-Zeitlichen offenbart, ist dargestellt.

An der Stätte, wo der Naturalismus, der das Zeitliche, die gemeine Wirklichkeit zur alleinigen Wahrheit macht, zu seiner höchsten schauspielerischen Entwickelungsstufe gekommen ist, konnten diese Dramen der höheren Wahrheit nicht zur Geltung kommen. Das Deutsche Theater kann den «Fuhrmann Henschel» vollendet zur Aufführung bringen, nicht aber diese Dramen, die alles das nicht enthalten, was in den naturalistischen Dramen mit unvergleichlicher Größe dargestellt wird.

«DIE ERZIEHUNG ZUR EHE»

Komödie von Otto Erich Hartleben

In einem bekannten «grundlegenden» Werk über Pädagogik ist der Satz zu finden: «Die Wege der Erziehung und deren Mittel müssen sich nach dem Ziel richten, welches der Erzieher erreichen soll, nach dem Ideal von Mensch, das ihm vorgesetzt ist. Neben diesem Ziel, neben diesem Ideal kann der Erzieher den individuellen Charakter des Zöglings berücksichtigen. Bei

dem einen wird das Ideal auf diesem, bei dem andern auf jenem Wege erreicht werden.» Diesem Erziehungspostulat gemäß hat Otto Erich Hartleben sein pädagogisches Hauptwerk «Die Erziehung zur Ehe» aufgebaut. Das Ideal, um das es sich handelt, ist ein Mensch, der in eine regelrechte Philisterehe paßt. Die Wege, welche die Erziehung einzuschlagen hat, um dieses jedem Philisterherzen notwendig scheinende Ziel zu erreichen, sind verschieden. Sie müssen sich richten nach Bildung, Stand, Vermögenslage, nach dem Geschlecht und nach andern gegebenen Voraussetzungen. Hartleben greift aus der Mannigfaltigkeit der Fälle zwei heraus: den Sohn eines reichen Bürgerhauses, Hermann Günther, und eine arme Buchhalterin, Meta Hübcke. Hermann wird von seiner Mutter erzogen. Und als diese allein nicht mehr fertig wird, ruft sie Hermanns Onkel zu Hilfe. Metas Ehevorbildung zu besorgen, übernimmt der Sohn einer Zimmervermieterin, ein biederer Kommis. Für Hermann ist nicht nur eine «gut bürgerliche» Ehe im allgemeinen im Buche des Schicksals vorgesehen; auch die konkrete Gefährtin seiner späteren Tage, Bella König, erscheint schon ab und zu auf dem Schauplatze. Sie ist bereits in tadelloser Weise zur Ehe erzogen. Ihre Naturanlagen haben das leicht geschehen lassen. Sie scheint nur vorhanden zu sein, um den Psychologen als Exempel der Dummheit zu dienen. Hermann reißt immer aus, wenn diese Bella anrückt. Zur Ehe mit ihr muß er also erzogen werden. Er muß demnach, nach richtigen, pädagogischen Grundsätzen, erst das Leben, das heißt in diesem Falle die Weiblichkeit, kennenlernen, bevor er sich in das Schifflein setzt, das Bella steuert. So meint Mutter Günther. Sie gibt zu diesem Zwecke dem jungen Manne monatlich hundertfünfzig Mark Taschengeld. Aber der Junge macht Unsinn. Er hat zu viel von der Moral im Leibe, welche die Philister philiströs nennen. Er bandelt mit der Meta Hübcke an. Und er hat Gefühl für sie. Denn die Mutter Günther erfährt, daß er nicht einmal die Miete für die Geliebte bezahlt. Das ist schlimm, sagt sich das Mutterherz. Das muß dem Jungen abgewöhnt werden. Er muß monatlich fünfzig Mark mehr bekommen, damit er sich nicht mehr in solche Mädchen verliebt, sondern ihnen die Miete be-

zahlt. Alles, was damit zusammenhängt, kann aber eine «gut bürgerliche» Mutter dem Sohne *nicht* beibringen. Und der Vater ist tot. Deshalb ruft sie den Bruder des Vaters. Der hat die rechten Erziehungsmaximen. Er ist ein Mann und kann mit Hermann deutsch reden. Das tut er auch. Und er macht die Sache echt pädagogisch. Er lehrt durch Beispiel. Das wird ihm leicht. Hermann hat nämlich auch mit dem Stubenmädchen angebandelt. Auch das paßt der Mutter Günther nicht. Das Haus muß rein gehalten werden. Die Mutter schickt das Mädchen fort. Hermann beschließt, außer dem Hause mit ihr ein Verhältnis anzuknüpfen. Das leuchtet dem Onkel ein, und – er geht mit zum Stelldichein. Gesellschaft wird sich finden. Der Onkel will nicht bloß zusehen. So ist der Weg beschaffen, auf dem Hermann zur Ehe erzogen wird. Die Meta aber sucht der Kommis zu erziehen. Das Verhältnis mit Hermann paßt ihm ebensowenig, wie es der Mutter Günther paßt. Kommis und vornehme Dame meinen im Grunde das gleiche. Meta muß einen Liebhaber haben, der ihr Geld gibt. Die Mutter Günther natürlich mit der Einschränkung, daß es nicht allzuviel ist. Der Kommis meint das anders. Denn er will einst die Meta selbst heiraten. Dazu muß sie erst viel, recht viel Geld von einem Liebhaber bekommen. Hermann taugt also dazu nicht. Ein anderer muß kommen. Der biedere Kommis fälscht Briefe, um Hermann der Meta abspenstig zu machen. Dann schleppt er ihr einen Zahlungsfähigen heran. So will er sie zu der Ehe mit sich selbst erziehen. Ob er's erreichen wird? Das ist in der Komödie Hartlebens nicht ausgesprochen.

Man sieht, Otto Erich Hartleben versteht die Philister; und er hat den Humor, sie zu zeichnen. Ich habe nicht den Inhalt der Komödie angegeben. Ich wollte den Impuls charakterisieren, aus dem sie mir hervorgegangen scheint.

«DIE LUMPEN»

Komödie von Leo Hirschfeld

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Das Schicksal eines dramatischen Dichters hat Leo Hirschfeld zum Gegenstand einer Komödie gemacht. Man muß zugestehen, daß die Aufgabe, die er sich gestellt hat, ebenso interessant wie ihre befriedigende Durchführung schwierig ist. Heinrich Ritter beginnt als Idealist. Er will keinen anderen Forderungen als denen der Kunst gehorchen. Solange er mit seinen Idealen innerhalb eines Kreises von Kaffeehausbrüdern bleibt, kann er sie sich bewahren. Kaum tritt er aus diesem Kreise heraus, bläst sie ein leiser Windhauch um. Ritter hat eben ein Drama vollendet. Einer der Kaffeehausbrüder findet besonders den Schluß großartig. Das ist einmal etwas ganz Neues. Das andere haben ja auch schon andere gemacht. Aber dieser Schluß!!! Der Redaktor der Tagespost, Dr. Ottomar Mark, ist ein mächtiger Mann. Er hat Einfluß auf die Leitung des Residenztheaters. Mit seiner Hilfe hofft Ritter das Stück auf die Bühne zu bringen. Aber dieser Redaktor hat eine andere künstlerische Gesinnung als die Kaffeehausbrüder. Er findet den Schluß unmöglich, alles andere vorzüglich. Er will sich für das Stück einsetzen, wenn Ritter den Schluß wegstreicht. Der wackere Dichter, der das Stück wegen dieses Schlusses geschrieben hat, sträubt sich zwar anfangs. Als aber Mathilde Halm, das hoffnungsvolle Mitglied des Residenztheaters, ihm klarmacht, daß er zunächst nachgeben soll, um nach oben zu kommen, gibt er auch nach. Später, wenn er einmal oben sein wird, wird er auch die Macht haben, seine Ideale zu verwirklichen. Der große Erfolg kommt. Der «Dichter» gelangt nach oben. Aber die Ideale gehen auch zum Teufel. Man muß die Macht, die man errungen hat, auch behalten. Das kann man nur, wenn man weiter dem Publikum zu Willen ist. – Der «künstlerische» Idealismus Ritters drohte auch dessen bürgerliche Stellung zu untergraben. Seine Familie sieht ihn als Schandfleck an. Er könnte durch seinen Onkel, den Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Vinzenz Lechner, zu

einer einträglichen Position kommen. Sogar die Hand des Kusinchens steht ihm in Aussicht. Solange er «Idealist» ist, weist er alles zurück, was von dieser spießbürgerlichen Seite kommt. Nachdem er oben ist, gewinnt er die Achtung des Onkels ebenso wie die Hand des Kusinchens. – Aus diesem Problem wäre künstlerisch viel zu machen. Man denke sich den Kaffeehauskreis, in dem Ritter lebt, aus wirklich idealistischen Menschen bestehend, und man stelle sich vor, daß Leo Hirschfeld seinen Helden als durchaus idealistisch, aber schwach veranlagt hingestellt und seinen Fall psychologisch motiviert hätte. Der Schmerz der idealistischen Freunde über den Gefallenen könnte der ganzen Handlung einen höchst sympathischen Hintergrund geben. Von alledem ist aber in dieser Komödie nichts zu finden. Die Kaffeehausbrüder sind verbummelte Individuen. Ihr Urteil über Ritters Begabung läßt kalt. Wir wissen nicht, was an allen diesen Menschen wirklich ist. Ebensowenig wie wir wissen, was in Ritter selbst steckt und zugrunde geht. Die Entwickelung vom Idealisten zum Schmeichler des Publikums erscheint in ganz äußerlicher Weise charakterisiert. Die Freunde zeigen keinen besonderen Schmerz, sondern trinken den guten Kognak, den sich Ritter als wohlhabender Mann leisten kann, mit Lust. Ja, wenn die an sich unbedeutende Handlung noch durch besondere humorvolle Darstellung gehoben wäre! Dann würde man über dem «Wie» das «Was» vergessen. Aber auch davon kann keine Rede sein. Hirschfeld verletzt geradezu unser ästhetisches Empfinden dadurch, daß er als Dramatiker dem Publikum und der Kunst gegenüber eine Stellung einnimmt, zu der sein Held hinaufsinkt. Alles in der Komödie ist auf Wirkung berechnet. Die Entfaltung eines Charakters ist nichts, der augenblickliche Theaterwitz alles.

Die Aufführung entsprach ganz dieser Qualität der Komödie. Nur Ferdinand Bonn suchte aus dem Heinrich Ritter einen wahren Menschen zu gestalten. Die Gestalt, die er gab, ist gar nicht die des Dichters, sondern eine viel höher stehende. Besser traf den Ton Josef Jarno, der jeden Witz dick unterstrich, der überhaupt im Possenstile spielte, und der damit eigentlich doch den Stil des Stückes traf. Um so schlimmer für die Komödie.

«L'INTÉRIEUR»

Drama von Maurice Maeterlinck. Deutsch von Stockhausen.
Für die Bühne eingerichtet und in Szene gesetzt von Zickel

Aufführung im Urania-Theater, Berlin

Eine Maeterlinck-Aufführung ist eine ebenso schwierige wie dankenswerte Aufgabe. Der Dichter, welcher denjenigen Konflikten des Lebens aus dem Wege geht, welche die Dramatiker am meisten beschäftigen, und der dafür die tiefsten, intimsten Regungen darstellen will, die hinter den Alltagsäußerungen des Menschen auf dem Grunde der Seele vorgehen, muß an die Bühne ganz besondere Anforderungen stellen. Starke Leidenschaften, grobe Beziehungen der Menschen sind im Sinne Maeterlincks nicht dasjenige, was uns die menschliche Seele in ihrer wahren Gestalt zeigt. Die Leidenschaft eines Othello und das Schicksal der Desdemona sind Vorgänge, die dem Wahren nicht entsprechen. Wenn ich einem unbekannten Wesen zum ersten Male entgegentrete, kann in meinem Gemüte etwas vorgehen, das tiefer, wahrer und bedeutungsvoller ist als jene Leidenschaft und jenes Schicksal. Was tiefer als Worte, wahrer als die große Leidenschaft ist, will Maeterlinck darstellen. Deshalb möchte er am liebsten die Mittel der Rede auf der Bühne ganz entbehren. Durch Marionetten will er die Vorgänge in diesem kleinen Drama «L'Intérieur» und in ähnlichen, die er geschaffen hat, dargestellt wissen. Eine Familie sitzt um den Tisch in einem Zimmer. Wir sehen sie durch ein Fenster. Um das Haus ist ein Garten. Zwei Fremde stehen in dem dunklen Garten. Ein Mitglied der Familie ist ertrunken. Die Fremden sprechen von dem Unglück. Der eine der Fremden, ein alter Mann, spricht von den Empfindungen, die das Unglück in seiner Seele aufsteigen läßt. Er soll der Familie das Furchtbare, das sie getroffen hat, mitteilen. Alles, was vorgeht, ist zugespitzt auf den Moment, da der Alte ins Zimmer tritt, die Mitteilung zu machen. Eine Dramatik der Empfindungen spielt sich vor unserer Seele ab. Empfindungen, zu denen wir keine Worte und keine starken Handlungen brauchen.

In höchst anerkennenswerter Weise haben Stockhausen und Zickel den ergreifenden Vorgang im kleinen Theatersaal der Urania zur Aufführung gebracht. Alles grob Theatralische war vermieden. Das Beispiel verdient entschieden Nachahmung.

ARTHUR SCHNITZLER

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Arthur Schnitzler hat mit allen seinen Schöpfungen in mir ein gleiches Gefühl erweckt: er schält aus den Vorgängen des Lebens fein säuberlich alles ab, was an der Oberfläche liegt, und läßt den Inhalt, der unter dieser Oberfläche sich verbirgt, liegen. Was er bringt, kann mich immer nur dieses Inhalts wegen interessieren; aber für diesen Inhalt selbst hat dieser Dichter kein Auge. Dieses Gefühl habe ich bei seinem neuen Einakterzyklus in ganz besonderem Maße gehabt.

Das Schauspiel «Die Gefährtin» führt einen Professor vor, der eben die Gattin verloren hat. Freunde bezeugen ihre üblichen Mitgefühle. Eine Frau erscheint, die Briefe fordert aus dem Nachlaß der Verstorbenen. Was in diesen Briefen steht, soll für den Professor Geheimnis bleiben. Er glaubt aber längst zu wissen, wovon diese Briefe zeugen. Die verstorbene Gattin war die Geliebte seines Assistenten. Er hat sich mit dieser Tatsache abgefunden. Es war ihm natürlich erschienen, daß er mit der um zwanzig Jahre jüngeren Frau nur ein kurzes Glück genießen könne. Sie war zur Geliebten, nicht zur Gefährtin, wie er einer bedurft hätte, geschaffen. Beide gingen, nach seiner Ansicht, ihre Wege nebeneinander. Als aber der Assistent nach dem Begräbnisse im Hause des Professors erscheint, da zeigt sich, daß die Wahrheit noch eine ganz andere ist, als der Gatte geahnt hat. Dieser Assistent hat schon zwei Jahre lang ein anderes Weib geliebt und längst zu seiner Gattin bestimmt. Er hat also die Verstorbene nicht als seine Geliebte, nein, als seine Dirne behandelt. In ein Liebesverhältnis der

beiden hätte sich der Professor gefügt, denn das erschien ihm natürlich. Er hätte die Frau sogar freigegeben, wenn die Liebenden den Mut gefunden hätten, das zu verlangen. Was sich nun aber enthüllt, erfüllt ihn mit Ekel, und er weist dem Niedriggesinnten die Türe. Aus Gesprächen zwischen dem Professor, der Freundin der Verstorbenen und dem Assistenten erfahren wir alles, was sich im Laufe vieler Jahre abgespielt hat. Diese Gespräche bilden nur den Schluß einer länger andauernden Reihe von Tatsachen. Die Freundin meint, daß eben dadurch, daß der Professor die volle Wahrheit erfahren habe, er nun seinen Frieden wiedergewinnen könne. Er wisse nun, wie wenig er die Frau besessen habe, die eben gestorben ist. Er leide nun, da sie dahingegangen, nicht mehr unter dem Druck einer unnatürlichen Ehe, und er brauche auch den Tod des Weibes nicht zu betrauern, das ihm immer fremd war, das nur zufällig in diesem Hause gestorben ist. Was aber vor diesem Schluß liegt, ist, nach dem, was wir erfahren, durchaus nicht dramatisch. Jahrelang hintergeht eine Frau ihren Mann mit einem andern. Sie weiß zuletzt sogar, daß der andere sich mit einer andern zu verbinden gedenkt. Der Professor ahnt etwas, tut aber nichts. Und der Verführer lebt das Leben, das ihn tiefer berührt, außer dem Schauplatze der Handlung. So stimmungsvoll auch Schnitzler die Gespräche zu gestalten weiß: ergreifend ist nichts. Das Ganze läßt gleichgültig, weil den Tatsachen keine Seelenvorgänge zugrunde liegen, die allein ein tieferes Interesse hervorrufen könnten.

Noch weniger Eindruck konnte auf mich der zweite Einakter «Der grüne Kakadu» machen. In einer Pariser Spelunke, zur Zeit der Revolution, versammeln sich allabendlich heruntergekommene Schauspieler und sensationslüsterne Adlige. An dem Abend, der uns vorgeführt wird, wird die Bastille erstürmt. Die Ex-Komödianten führen mit schlimmstem Pathos Verbrecherszenen vor, und die Adligen bekommen dabei das Gruseln. Henri, einer der Schauspieler, hat sich eben mit Léocardie vermählt. Er will darstellen, wie er den Herzog von Cadignan getötet hat, weil seine Frau mit diesem in Liebschaft lebte. Da erfährt er, daß diese Untreue auf Wahrheit beruht. Der Herzog kommt zur rechten Zeit

in die Spelunke, und Henri tötet ihn nun wirklich. So packend das auch für ein auf äußere Theaterwirkungen sehendes Publikum sein mag: das Ganze ist doch nur ein höherer Ulk; es erinnert an Schaustellungen, die niederem Geschmack dienen, und ist im einzelnen langweilig.

Der beste der drei Einakter ist «Paracelsus». Die abenteuerlich-geheimnisvolle Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts führt mit Hilfe des Hypnotismus im Hause eines Waffenschmiedes einen Streich aus. Er suggeriert der Gattin des derben, plumpen Handwerksmeisters, daß sie einen Nachmittag lang die Wahrheit sagen müsse. Da erfährt denn der Gatte allerlei Erbauliches über das Herz seines von ihm «treu gehüteten» Weibes. Trotzdem die Zeichnung der Figuren interessant ist und der Vorgang eines gewissen Hintergrundes nicht entbehrt, scheint mir die Sache doch nichts weiter zu sein als ein Extrakt dessen, was man über Paracelsus und den Hypnotismus in einem Salongespräch vorbringen und dort mit nicht gerade tiefem Witz begleiten kann.

«HANS»

Drama in drei Akten von Max Dreyer

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Kurze Zeit vor dieser Aufführung [Schnitzler-Abend] brachte das Deutsche Thater ein Drama in drei Akten von Max Dreyer: «Hans». Ein Gelehrter lebt mit seiner Tochter auf einer Nordseeinsel. Er ist Leiter einer biologischen Anstalt. Die Tochter ist ein gelehrtes Mädchen an der Seite des Vaters geworden. Sie mikroskopiert, macht wissenschaftliche Entdeckungen wie ein deutscher Professor. Man weiß nicht, wer gescheiter ist: der Vater oder die Tochter. Eine ehemalige Pensionatskollegin kommt zu den beiden, um die Freundin aus der Mädchenzeit zu besuchen. Der Vater verliebt sich in diese Freundin. Die Tochter sieht mit Unwillen, daß sich jemand zwischen sie und den Vater stellt.

Auch hat die Gelehrsamkeit allen Sinn für natürliche Empfindungen aus Hans – so nennt der Gelehrte seine Tochter Johanna – ausgetrieben. Ein ehemaliger Offizier und nunmehriger Maler liebt Hans. Sie behandelt ihn recht abstoßend. Daß sie seine Bilder nicht lobt, würde er hinnehmen. Aber den Ton, in dem sie es tut, kann er nicht ertragen. Das Verhältnis des Vaters zu der Freundin wird Hans besonders widerlich, als sie erfährt, daß dies Mädchen ein außereheliches Kind gehabt hat. Der Vater aber liebt das Mädchen und wird wiedergeliebt. Damit alles gut geht, entdeckt Hans plötzlich ihr Herz. Sie entbrennt in glühender Liebe zu dem Maler. Jetzt kann sie alles verstehen. Auch die Liebe des Vaters. Eine willkürliche Entwickelung der Handlungen und konstruierte Personen. Schablonenfiguren und ein ödes Gespinst, das zur Voraussetzung hergebrachte Vorurteile hat.

«HERODES UND MARIAMNE»

Eine Tragödie in fünf Aufzügen von Friedrich Hebbel

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Die unendliche Fülle und Mannigfaltigkeit des Sonnensystems hat Keplers weltumspannende, von der Phantasie befruchtete Gedankenkraft auf ein paar einfache Formeln von monumentaler Größe gebracht. Solche Formeln erfüllen uns mit tiefster Befriedigung. Unser Gefühl für den Reichtum der Wirklichkeit verliert nichts, wenn ihm das Bewußtsein gegenübertritt, daß einfache, große, eherne Gesetze sich in der Fülle dieser Wirklichkeit aussprechen. Denn das Schaffen der Natur hat zu seiner Grundlage das Geheimnis, daß es aus der Einfachheit die Mannigfaltigkeit heraus erzeugt; und unser Geist hat den Drang, von den verwirrenden Einzelheiten zu dem einfachen, in wenigen Linien überschaubaren Grundplan vorzudringen.

Und wie die Natur schafft, so schafft der große Dichter. Hebbels Schöpfungen liegt diese Natürlichkeit im schönsten Sinne des

Wortes zugrunde. Die Einzelheiten des menschlichen Seelenlebens, seine großen Konflikte, seinen Adel und seine Verirrungen entfaltet dieser Dichter in großen Gemälden. Und wenn wir diese Gemälde überblicken, so enthüllen sich in ihnen die großen, einfachen Züge, nach denen die menschliche Seele lebt. Geradezu zur Bedingung echter, dramatischer Dichtung hat es Hebbel gemacht, daß ihre Schöpfungen sich auf einfache, große Formeln bringen lassen wie die Erscheinungen der Natur selbst.

Die große Liebe erzeugt die Eifersucht. Und diese Eifersucht kann den Gedanken nicht ertragen, daß die Geliebte jemals einem andern angehören könne. Herodes will, daß Mariamne mit ihm zugleich sterbe, damit in sein Heiligstes kein anderer Mann dringe. Wie er das zu verwirklichen sucht, ist der Inhalt von «Herodes und Mariamne». Was erfolgen muß, wenn sich erfüllt, was dieser Wille fordert, ist mit grausiger Konsequenz durchgeführt, mit jener Konsequenz, die wieder nur die Natur zeigt, wenn sie die Tatsachen im Raume und in der Zeit ihren einfachen Grundgesetzen gemäß entwickeln läßt. In Mariamnes Seele lebt der Widerklang von Herodes' Leidenschaft. Auch sie will nicht leben, wenn der Geliebte nicht mehr da ist. Aber sie will diese Konsequenz selbst herbeiführen; und daß Herodes Mittel sucht, von sich aus seinen Willen durchzuführen, daß er nicht das Vertrauen hat, sie werde selbst in den Tod gehen, wenn ihr der seinige verkündet wird: das führt die Katastrophe herbei. Mariamne rächt sich, indem sie sich schuldig stellt und Herodes veranlaßt, sie wegen einer Schuld, die sie nicht begangen hat, zum Tode verurteilen zu lassen.

Herodes' tragisches Geschick ist, daß er von der Liebe der Gattin nicht erwartet, daß sie sich der seinigen gleich erweisen werde. Er greift in ihre freie Willenssphäre ein. Wo er zu lieben gedenkt, will er herrschen. Seiner Liebe brächte Mariamne jedes Opfer; seine Herrschaft prallt an ihrem Stolze ab. Das ist die einfache, große Wahrheit, die uns in dem hinreißenden Seelengemälde vor Augen geführt wird.

Als ein Seelenmaler ohnegleichen, als Kündiger der menschlichen Leidenschaften in ihrer tiefsten Gestalt, zeigt sich Hebbel

da wie in allen seinen Dramen. Die Naturtreue im einzelnen geht Hand in Hand mit der Naturwahrheit in den großen Zügen. Es wird immer ein Irrtum bleiben, wenn die Dichtung nach der Wahrheit im einzelnen strebt. Sie verkennt dadurch die tiefere Wesenheit der Dinge. Sie geht sogar über diese hinweg.

«PHARISÄER»

Komödie in drei Akten von Clara Viebig

Besprechung anläßlich der Uraufführung in Bremen

Ein echtes Gegenwartsdrama hat Clara Viebig mit ihren «Pharisäern» geschaffen. Es ist darin alles Gegenwart. Die Charaktere sind durchaus aus dem sozialen Milieu der Gegenwart erwachsen; der Stoff mit seinem erschütternden Konflikte ist in dieser Form ganz aus dem Leben genommen, das den absterbenden Kulturströmungen der Gegenwart angehört; und so recht gegenwärtig ist die künstlerische Empfindungsweise und Darstellungsart der Verfasserin, die mit einer durchdringenden Beobachtungsgabe feinstes Gefühl für dramatische Beweglichkeit verbindet, mit scharfrealistischer Charakteristik der Personen und Vorgänge ein stilvolles Kompositionstalent.

Diese standesstolze, allen feineren und natürlichen Empfindungen gegenüber brutale, dabei bigotte und auf starre Formen haltende Frau Rittergutsbesitzerin ist ein Geschöpf, das in jedem Zuge Wirklichkeit zeigt; ihr Mann, der Schwächling, stellt uns den echten Repräsentanten eines dem Verfall entgegengehenden Standes, einer in den Grundlagen des Seelischen angefaulten Gesellschaftsklasse dar. Neben den beiden steht eine Tochter, eines von jenen Geschöpfen, die aus sich heraus mitten in einer grundverdorbenen Umgebung Wahrheit und Adel des Herzens wiedergefunden haben, die zeigen, daß das Absterbende aus sich heraus immer wieder Zukunftskeime schafft. Den dreien gegenüber tritt

der Inspektor Hobrecht, ein fähiger, strebsamer Mann, eine im schönsten Sinne ehrliche, tüchtige Natur. Er verwaltet das Gut des faulen, unfähigen Brotgebers, aber er geht nicht in die Kirche. Der Gutsherr ist ungemein froh, diese vortreffliche Kraft auf seinem Besitztum zu haben. Denn er wäre, wenn es auf ihn allein ankäme, zu bequem, sich nach einer neuen Persönlichkeit umzusehen. Aber seine Frau. Wie kann sie auf ihrem Gute einen braven, tüchtigen Menschen dulden, der nicht zur Kirche geht! Die Tochter jedoch erwidert aus voller Seele die Liebe, die ihr dieser Mann entgegenbringt. Und so gewiß es den beiden erscheint, daß der Augenblick, in dem die Eltern des Mädchens etwas von dem Liebesverhältnis erfahren werden, auch zugleich derjenige sein wird, in dem sie es mit aller Macht zu zerstören suchen werden, so gewiß ist es ihnen, daß sie sich niemals trennen lassen werden. Die große Kraft der Charakteristik Clara Viebigs tritt uns so recht entgegen in einer alten Frau, die im Hause des Gutsbesitzers das Gnadenbrot «genießt». Sie war früher Haushälterin und wird «Tante Fritzchen» genannt. Sie ist blind, schwerhörig, gottesfürchtig und abergläubisch. Das Stübchen, das man ihr zur Verfügung gestellt hat, ist ungesund. Die Schweineställe sind in unmittelbarer Nähe, und die Ratten sind tägliche Gäste der alten Person, die so belohnt wird für die treuen Dienste, die sie dereinst in dem Hause ihrer Herren geleistet hat. Die Tochter des Hauses teilt der guten Frau immer den Inhalt der Predigt mit. Auch die Herrschaft läßt sich, wenn sie Anwandlungen besonderer Hochherzigkeit und Leutseligkeit hat, herbei, in das greuliche Stübchen zu gehen und mit der Alten ein paar «gütige» Worte zu sprechen. Diese Herrschaft heuchelt eben «in der Furcht des Herrn». Mit großen, ungemein ausdrucksvollen Farben und Strichen ist diese alte Frau gemalt. Ihr Aberglaube bringt die Lösung des Konfliktes. Man hört immer etwas des Nachts, etwas Unheimliches im Hause, und «Tante Fritzchen» kann das nicht anders deuten, als daß der «Böse» sein Unwesen treibt. Die fromme Frau Gutsbesitzerin ruft dann den Freund des Hauses, den vertrottelten Pastor Hobrecht herbei, um mit dem Bösen zurechtzukommen. Aber es zeigt sich, daß die Tochter des Hauses nächtlich mit dem Manne ihres Her-

zens zusammentrifft. Tante Fritzchen kostete diese nächtliche Beschwörung des «Bösen» das Leben. Sie stirbt unter dem Eindruck, den das Ereignis auf sie macht. Diese Sterbeszene ist von tiefer Wirkung und von ergreifender Wahrheit. Für die heuchlerischen Gutsbesitzersleute gibt es nur eines: die Tochter von ihrer Wahnidee kurieren und den Skandal vermeiden. Zu diesem Zwecke wird die zweite Tochter und deren Mann, der Landrat Dr. Wiegart, herbeigerufen. Das ist der «rechte» Mann, der das praktische Leben kennt, der die Standesehre zu schützen und alles zu unterdrücken versteht, was öffentliches Ärgernis erregen könnte. Er findet sogleich das Rechte. Den wahnwitzigen Liebhaber fertigt man mit Geld ab; der Geliebten lügt man vor, daß der Mann nichts wollte, als sie in Kauf nehmen, um so ihren Besitz an sich zu bringen, und daß er sich die holde Angebetete um schnödes Geld abkaufen läßt. – Und sollte etwa gar – das Verhältnis Folgen haben: nun, der «Herr Landrat» ist eben dabei, ein Findelhaus zu gründen, in dem mancherlei Kinder von mannigfaltiger Herkunft untergebracht werden können. Im Hause des Gutsbesitzers ist man sofort einig darüber, daß man Ansehen und «Ehre» durch diese «kluge» Idee des Herrn Landrat retten könne; aber der Verlogene vergißt gewöhnlich eines, daß es Leute gibt, für welche die Wahrheit noch etwas ist. Und der ehrliche Verwalter erweist sich ebenso standhaft in der Ablehnung jeglichen Judaslohnes wie seine Geliebte in ihrem Glauben an seine Wahrhaftigkeit und Ehre.

In tief zu Herzen dringender Art schließt das Drama mit dem Finden der beiden Menschen aus Heuchelei und Vorurteil heraus. Das Drama hat den Vorzug wahrer dramatischer Kunstwerke: es trägt den Stempel der Aufführbarkeit in jeder Szene an sich. Es erhebt sich turmhoch über die meiste dramatische Produktion der Gegenwart. In Bremen hat es nun die Feuerprobe bestanden. Ob es in Berlin und an andern großen Theatern in dieser Saison noch aufgeführt werden wird, das dürfte davon abhängen, ob es Theaterdirektoren gibt, die die notwendige Initiative haben, von sich aus zu einem Drama «Ja» zu sagen. Dazu gehört ja vielleicht etwas mehr, als zu wissen, daß Autoren, die früher «gezogen» haben,

auch weiter ziehen werden. Aber ohne solches Mehrwissen wird denn doch unser gegenwärtiger Theaterzustand nicht von einem allerdings recht wünschenswerten neuen abgelöst werden.

«EIN FRÜHLINGSOPFER»

Schauspiel in drei Aufzügen von E. von Keyserling

Aufführung zum Jubiläum der Freien Bühne, Berlin

Die «Freie Bühne» in Berlin feierte am 12. November das Fest ihres zehnjährigen Bestehens. Sie hat sich bei ihrer Gründung die Aufgabe gesetzt, Dramatikern den Weg zur Bühne zu ebnen, die trotz ihrer reifenden oder gereiften Künstlerschaft eine solche Unterstützung brauchten, weil der herrschende Geschmack an ihnen vorüberging. Die Vorstellung vom 12. November war wenig geeignet, die Erinnerung an die so löblichen Absichten der Gründer des Institutes aufzufrischen. Das «Frühlingsopfer» ist ein Bündel von Konzessionen – weiter nichts. Eine Konzession an den Naturalismus, die zweite an die Romantik, die dritte an den herrschenden Theatergeschmack.

Die außereheliche Tochter des Säufers Kappel, halb noch Kind, halb zur Jungfrau erblüht, lebt im Hause ihres Vaters. Das Weib, das den verlumpten Mann geheiratet hat, ist ein braves Geschöpf. Sie hat das Kind, das von aller Welt mißachtet wird, ins Haus genommen. Hier wird es auch von dem Vater mißhandelt. Die Stiefmutter liegt im Sterben; sie hat eben die Tröstungen des Pfarrers empfangen. Damit setzt das Drama ein. Dem Sündenkind steht in Aussicht, daß sich der Vater nach dem Tode der Gattin wieder verheiratet und die Tochter aus dem Hause jagt. Während die Mutter mit dem Tode ringt, flammt in der Jungfrau zum ersten Male leidenschaftliche Liebe zu einem jungen Bauern auf, der sie zunächst scheinbar erwidert, in kürzester Zeit aber zu sei-

ner Madda wieder zurückkehrt. Das Mädchen hat alle Empfindungen einer jäh auflodernden Neigung in wenigen Stunden durchgemacht. Es muß bald auch den Schmerz der Verlassenen erfahren. Es hat in die Welt des Glückes einen Blick getan und ist nun, nachdem der Geliebte es verlassen, doppelt unglücklich. Es wird nun nicht nur wegen der Sünde ihrer Mutter verachtet werden, sondern man wird es auch noch als ein Wesen betrachten, das sich an den Nächstbesten wegwirft. Aus diesen Voraussetzungen hätte ein naturalistisches Drama geschaffen werden können. Der Autor fügt diesem Stoffe einen romantischen Sauerteig bei. Im Hause lebt eine alte Großmutter. Sie erzählt dem Mädchen, daß im Walde eine schwarze Kapelle ist mit einem Muttergottesbilde. Dort hat einst eine Frau die Gesundung eines Kindes erbetet und dafür ihr eigenes Leben zum Opfer gebracht. Ein Gleiches will das Mädchen nun für ihre Stiefmutter tun. Es will sterben, auf daß ihre Wohltäterin lebe. Es geht hin und erhält bei der Gottesmutter Erhörung. Auf dem Rückwege geschieht es ihm dann, daß es sich verliebt. Jetzt will es wieder nicht sterben. Es bereut, was es getan. Doch der Gang der Vorsehung geht richtig weiter. Als die Jungfrau nach Hause kommt, findet sie die Kranke auf dem Wege der Besserung. Da erfährt sie die Untreue ihres Geliebten. Nun will sie doch wieder sterben. Sie wartet aber nicht auf das Wunder der Muttergottes, sondern nimmt – wieder ganz naturalistisch – Gift in Form der Tropfen, die der Arzt der Kranken verordnet hat.

Ich weiß natürlich, daß alles in dem Stücke seinen natürlichen Gang hat, und daß die Romantik des Aberglaubens nur in den Köpfen der alten Großmutter und des Mädchens ihren Sitz hat. Die Mutter gesundet, nicht weil die Stieftochter gebetet hat, sondern weil sie die Tropfen genommen hat, die ihr der Arzt gegeben hat. Aber wozu vergiftet sich denn das Mädchen? Wenn es an das Wunder glaubt, so könnte es doch, still ergeben, seinen ihm sicher erscheinenden Tod erwarten. Der könnte aber nicht kommen, wenn der Dichter nicht selbst den Gang der «Vorsehung» zum treibenden Motiv des Dramas machte. Deshalb ist der Selbstmord des Mädchens durch nichts motiviert. Er ist die Konzession an die Theatermache. Solcher sind noch viele in dem Stück.

Man müßte traurig werden über die dramatische Produktion der Gegenwart, wenn Vereinigungen wie die «Freie Bühne» keine besseren Stücke finden könnten. Aber es wird wohl nicht an dieser Produktion liegen, daß wir am 12. November diesen Mischmasch aller möglichen Stile vor uns aufmarschieren sahen.

«DER PROBEKANDIDAT»

Schauspiel in vier Aufzügen von Max Dreyer

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

Dr. Fritz Heitmann, dem Probekandidaten, ist der naturwissenschaftliche Unterricht in der obersten Klasse eines Gymnasiums übertragen. Er hat den Darwinismus zur Grundlage seiner wissenschaftlichen Denkweise gemacht und möchte auch seine Schüler im Geiste dieser Wahrheit heranbilden. Auch ist er ein ehrlicher Mann, der die Unwahrheit auch dann haßt, wenn sie in der vielfach beliebten Form der Notlüge auftaucht. Feigheit gegenüber denen, die im sozialen Körper höher stehen oder mächtiger sind als wir, sei der Ursprung dieser Untugend, sagt er zu seinem Schüler, der in der Religionsstunde ihre Berechtigung gelernt haben will. Es wird dem Manne schwer, auf dem Boden der Wahrheit zu bleiben. Er erregt den Zorn des Präpositus Dr. v. Korff. Dieser, ein Verwandter des Ministers und ein Träger der «Überzeugung», daß die Religion dem Volke nicht genommen werden dürfe, veranlaßt den Direktor der Schule, den unkrautsäenden Lehrer zur Raison zu bringen. Der ist in einer schwierigen Lage. Er soll die Stütze seiner Familie werden, die der Vater, ein verkrachter Gutsherr, nicht mehr über Wasser halten kann. Außerdem hat er eine Braut, deren Hand er von den Eltern nur erhalten kann, wenn er als Äquivalent seine Anstellung als Lehrer bieten kann. Er läßt sich zu dem Versprechen hinreißen, in einer Probelektion vor sei-

nen Schülern die «Irrlehren» zu widerrufen, die er ihnen vorgetragen hat, und dafür echt christliche Offenbarungswahrheiten in die Seelen zu pflanzen. Dafür soll er des Amtes eines Jugendbildners würdig befunden werden. Als er aber seine Schüler um sich versammelt sieht und ihnen in die lieben Augen blickt, wird ihm klar, daß diese die Wahrheit und nichts anderes von ihm verlangen, und er bestätigt vor den Ohren seiner Vorgesetzten die von ihm vertretenen Gesichtspunkte. Die dankbaren Schüler lohnen ihn mit einem Ständchen; die Braut geht ihm verloren. Er ist aber ein aufrechter Mann geblieben.

Man hat diesem Drama seine «Tendenz» vorgeworfen. Darüber kann sich Dreyer beruhigen. Es kann nur von seiten derer geschehen, welche die «Räuber» des Tendenzdichters Schiller von dem Standpunkte einer «wahren» Ästhetik abkanzeln. Wir wollen damit aber nicht etwa ins umgekehrte Extrem verfallen und Dreyers Stück wegen seiner durchaus sympathischen Tendenz im Range der Kunst zu hoch stellen. Man hat es in dem Stücke mit Karikaturen von Charakteren und mit einer karikierten Handlung zu tun. Ein Werk, das die Wahrheit der Darstellung zur Voraussetzung hat, ist der «Probekandidat» nicht. Er wimmelt von Übertreibungen, von Unwahrscheinlichkeiten. Man muß aber den Stimmen gegenüber, die aus dieser Tatsache ihre Einwände gegen das Schauspiel holen, betonen, daß die Karikatur ein durchaus berechtigter Kunststil ist. Wenn man den «Probekandidaten» nicht zu hoch einschätzt, sondern ihn als Ausdruck des auf die Bühne verpflanzten Stiles ansieht, der in den durchaus künstlerisch berechtigten Journalen auf dem Gebiete der Zeichnung keinen Gegner findet, so wird man ihm gerecht werden.

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit sind keine feststehenden Forderungen an das Drama. Der Schauspieldichter darf dasselbe Recht für sich in Anspruch nehmen, das der politische oder sonstige Karikaturenzeichner hat. Warum sollten wir den Dichter tadeln, wenn er den Stil wählt, der uns im «Simplicissimus» so oft ergötzt?

«JOSEPHINE»

Spiel in vier Aufzügen von Hermann Bahr

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Bonaparte ist grenzenlos verliebt in die schöne Josephine Beauharnais – so verliebt, daß er den ganzen Tag nichts tun möchte, als mit dem süßen Weib kosen. Sie aber möchte ihn mit Barras betrügen. Deshalb schickt sie ihn von Paris fort zum Heere. Er denkt, während rings um ihn der Sturm der Schlachten tobt, an nichts als an seine Josephine. Wenn sie ihm zu selten schreibt oder wenn ihre Briefe zu kurz sind, da wird er wütend, stürzt sich in das Kampfgetümmel und erringt einen seiner glänzenden Siege. So wird er, ohne daß er was dafür kann, ein Held. Die Franzosen machen ihn zum Konsul. Jetzt denkt er auch ein bißchen darüber nach, was sich für einen großen Mann schickt. Es schickt sich nicht für ihn, den ganzen Tag zu liebeln. Also vernachlässigt er die gute Josephine, der er doch seinen Ruhm verdankt. Es schickt sich aber auch für ihn, sich «anständige Manieren» anzueignen. Deshalb läßt er sich den Schauspieler Talma kommen, der sie ihm beibringt. So wurde aus dem kleinen verliebten Bonaparte der große Napoleon. Es gibt unzweifelhaft zwei Menschen, die diesen Standpunkt vertreten; der eine ist der Soldat, der Napoleon auf seinen Feldzügen begleitet, um ihm die Stiefel zu putzen, der andere ist der Wiener Poet Hermann Bahr. Beide haben die Gesinnung, die man gewöhnlich mit dem Satz treffen will: «Für den Kammerdiener gibt es keine Größe.» Mit den obigen paar Sätzen haben wir nämlich den Inhalt eines «Dramas» Hermann Bahrs wiedergegeben, das am 9. Dezember im Lessing-Theater aufgeführt worden ist. Es ist vor längerer Zeit bereits in Wien über die Bretter gegangen, die sonst manchmal die Welt bedeuten. Ich vermute, daß man damals den «Dichter» ausgelacht hat. Denn er fühlte sich veranlaßt, die folgende «Ehrenrettung» seines «Dramas» zu schreiben: «Man hat mir nachgesagt, daß ich in meiner ‹Josephine› den Bonaparte verspotten wollte. Manche haben das gelobt, viele hat es geärgert; aber niemand hat

gezweifelt, daß es der Sinn des Spiels war, einen Helden lächerlich und klein zu machen. Mir ist das seltsam zu vernehmen gewesen: denn daran hätte ich niemals gedacht, sondern ich habe gerade an einem unzweifelhaft großen Menschen zeigen wollen, was das Leben ist.»

«Das wird freilich erst durch das Ganze ausgesprochen werden. Die ‹Josephine› ist nämlich das erste Stück einer Trilogie..., der anfangende Mensch ... glaubt noch, daß er für sich auf der Welt ist, um sich selber darzustellen. Er weiß noch nicht, daß er für sich selbst nichts bedeuten kann, sondern nur in der großen Handlung der ewigen Komödie mitwirken soll. Nein, sein eigenes Leben möchte er leben. Wie ihm das abgewöhnt wird und er lernen muß, sich im Takt des Schicksals zu bewegen, das macht den ersten Akt unseres Lebens aus. Hier ringt der Jüngling mit dem Schicksal. Er mag nicht auf sich verzichten, er wehrt sich, er will sich und sein Leben selber bestimmen. Er will nicht dienen. Er hat seine eigenen Pläne mit sich, diesen will er folgen. Aber er muß erleben, daß das Schicksal stärker ist. Wer so weit ist, wer dem Schicksal gehorchen gelernt hat, wer sich nicht mehr wehrt, tritt in den zweiten Akt ein, in das melancholisch heitere Spiel des Mannes. Der Mann weiß, daß es nicht des Menschen ist, sein Leben zu bestimmen. Er weiß, daß er einer großen Macht untertan ist, der er sich nicht widersetzen kann. Er weiß, daß wir Werkzeuge sind, mit welchen nach unerforschlichen Plänen an unerforschlichen Werken geschaffen wird. Niemand darf je vermuten, was denn seine Handlungen bedeuten. Wir fühlen wohl, daß ein ungeheurer Sinn unsere Existenz beherrscht, aber es ist uns nicht vergönnt, ihn zu erblicken. Es gibt für uns nichts als gehorchen... Endlich im dritten Akt des Lebens ist der Mensch vom Schicksal frei geworden. Er hat seine Rolle besorgt, nun tritt er von der Bühne ab, der große Direktor entläßt ihn ... das Wesen des Greises ist, daß er frei geworden ist und jetzt nach abgelegter Rolle endlich für sich leben darf... Das Schicksal braucht einen Tyrannen und nimmt dazu einen Troubadour. Wie klein sind unsere Wünsche, wie groß ist das Schicksal! Dies habe ich darstellen wollen: in der ‹Josephine›, wie die unbekannte Macht ihn

einfängt, den Träumer in den Krieg schickt und den Poeten zum Helden werden läßt, ob er sich auch wehrt und von seinem Heldentum nichts wissen will; im zweiten Teil, seiner Liebe zur Walewska, wie er zum Mann geworden ist, der sich dem Schicksal ergeben hat und weiß, daß wir dienen müssen, und gehorsam seine unbegreifliche Rolle verrichtet..., im dritten Teil, auf der Insel, wie er ausgespielt hat und vom Schicksal freigeworden ist, wie er endlich jetzt nach sich selber leben darf, und wie da der Kaiser und Held von ihm fällt und er wieder zum korsischen Schwärmer wird, der mit wilden Träumen hinausblickt...»

Es ist doch drollig, wie sich in dem Kopf dieses Dichters die Welt spiegelt. Der Mensch, der frei sein will, um mit Josephine zu liebeln, den aber das Schicksal unfrei macht, zum Manne, der die Völker Europas von West bis Ost durcheinanderrüttelt, weil er «dienen, gehorchen» muß, und der endlich «frei» wird, als er gefangen seine letzten Tage auf einer einsamen kleinen Insel verbringt!!! Die Kammerdienergesinnung muß groteske Purzelbäume schlagen, wenn sie zur Philosophie werden will. Schade, daß Hermann Bahr nicht Naturhistoriker geworden ist. Ich stelle mir eine von ihm nach dem Rezept seiner Napoleon-Schicksal-Weisheit geschriebene Naturgeschichte recht nett vor. Es könnte da zum Beispiel zu lesen sein: «Der Löwe ist das gutmütigste Tier. Wenn er Heißhunger hat und ihm in der Wüste ein Wanderer begegnet, legt er sich hin und bittet den Menschen, ‹friß mich doch auf, damit ich von meinem Hunger erlöst werde›» ... Und an einer anderen Stelle könnte man lesen: «Die Odeurproduzenten haben lange nach einer Pflanze gesucht, die besonders wohlriechend ist – sie fanden sie endlich in dem Teufelsdreck.» – –

«WENN WIR TOTEN ERWACHEN»

Ein dramatischer Epilog von Henrik Ibsen

Tiefer als es uns bisher möglich war, sehen wir jetzt, da er uns seinen «Dramatischen Epilog» mitgeteilt hat, in die Seele Henrik Ibsens. So persönlich, so rückhaltlos hat er noch nie gesprochen. Das Schicksal des Schaffenden, sein eigenstes, will er bloßlegen. Es ist eine erschütternde Tragödie, in der er dies tut. Furchtbar stellt er den Augenblick hin, da der Schaffende erkennt, welch grausames Spiel die ewigen Mächte mit ihm treiben. Sie haben ihn getötet, um ihn zum Schaffenden zu machen. Und wenn er auf der Höhe angelangt ist und hinunterblickt auf den Weg, den er gegangen, da erwacht er und erkennt, daß er als Toter durch das Leben gewandelt. Er hat das Leben gesucht, wie jedes Geschöpf es sucht. Aber auf seinen Wegen ist es nicht zu finden. Als er herausgetreten aus dem Stande der Unschuld und ausgegangen ist, ein höheres Reich in der Kunst zu suchen, da ist ihm das Leben fremd geworden, so fremd, daß er nicht mehr den Weg zu ihm finden konnte. Im Geiste wollte er die höhere Natur, eine wahre Wirklichkeit suchen. Aber Dichtung, Traumwirklichkeit bleibt alles, was der findet, der die Kreise des Lebens verläßt. Das Kind, das mit frischen, unschuldigen Sinnen die Dinge um sich her wahrnimmt, der naive Mensch, der Wald und Feld durchstreift und voll auf sich wirken läßt, was er sieht: sie haben die Natur. Der Schaffende, der den Dingen auf den Grund gehen will, der hinaufstrebt zu den Urbildern: ihm wird zuletzt die Erkenntnis, daß ein holder Wahn es war, dem er nachgegangen ist. Tief ergreifend ist dies Geständnis aus der Seele des Dichters, der sein ganzes Leben hindurch die Wirklichkeit in allen Formen suchte und zu verkörpern strebte. Niederschmetternd ist es für alle diejenigen, die ewig dem Schaffenden das Wort zurufen: Halte dich an die Natur. Ibsen erteilt ihnen die Antwort auf diese Forderung. Seid keine Schaffenden. So lautet diese harte Antwort. Wenn ihr das Leben, die Natur, die Wirklichkeit haben wollt, dann suchet nach den täglichen Genüssen; alles, was darüber hin-

ausgeht, tötet das Leben. Im Bilde der «Auferstehung» wollte der Bildhauer Professor Rubek ein Werk der göttlich-reinen Schönheit schaffen. Das Weib, das er zum Modell nimmt, ist von der Natur wie zum Ideal der Schönheit geschaffen. Er schließt mit ihr eine Ehe im Reich des Geistes. Die Vermählung des Schaffenden mit der Schönheit soll sich vollziehen. Alle Herrlichkeiten der Welt will er der Geliebten zeigen. Sie suchen zusammen das Leben. Aber sie suchen es im Geiste. Und so kann es keiner von ihnen finden. Er berührt das Weib nicht, denn in dem Augenblicke, in dem Irdisches sich in den Genuß der himmlischen Schönheit mischt, glaubt er die letztere selbst verloren zu haben. Und so müßte, seiner Meinung nach, auch das Weib denken, in dem er die Schönheit verkörpert sieht. Sie aber ist von der Natur als natürliches Wesen geschaffen. Und sie wird die Hasserin des Schaffenden, der ihre irdischen Triebe nicht befriedigt. Sie verläßt ihn. Ihre Seele kann den Rückweg zum Leben nicht mehr finden. Der Wahnsinn ereilt sie zuletzt, und sie lebt in der Vorstellung, eine Tote zu sein. Der Schaffende hat ihr das Leben genommen. Er hat es auch sich genommen. Und nun, da er es wieder sucht, kann er in ihm nicht glücklich werden und auch nicht beglücken. Er findet zum zweiten Male ein Weib. Zu einer Ehe im irdischen Sinn ist er nicht mehr fähig. Die Frau, mit der er eine solche eingegangen ist, kennt nichts von Gelüsten nach einer höheren Welt. Das Leben ist ihr Reich. Und als ihr der erste beste Naturmensch in den Weg tritt, der nicht nach der Schönheit strebt, sondern nach Bärenjagd im wilden Wald, da fühlt sie ihr Wesen mit dem seinigen verwandt. Gleichzeitig findet der Künstler diejenige wieder, die auch durch ihn ihr irdisches verloren hat, die er zur Toten gemacht hat. Wie sein Weib sich dem Naturmenschen in die Arme wirft, so er der ehedem geistig mit ihm Vermählten, der Tote der Toten. Auf der Höhe des Gebirges, da wo der Sturm der natürlichen Elemente entfesselt ist, erfüllt sich das Schicksal der vier Menschen. Die Lebende wird in den Armen des Lebenden dem Lawinensturm entrissen und in das sichere Tal getragen, wo sie ihr Glück finden wird. Die beiden toten Geistmenschen werden von der Lawine erfaßt. Sie

haben erkannt, daß sie sich beide zum Leben, zur Natur feindlich gestellt haben. Sie suchen im Augenblicke, da sie von ihrem Tode erwachen, oben auf den Bergen die Natur; aber der Augenblick ihres Erwachens ist der ihres Unterganges. Unerbittlich hat das Schicksal gesprochen. Die Unschuldigen, die Naiven, die Naturmenschen stehen zur Rechten der Natur. Ihnen ist das Leben. Die Schaffenden, die Erkennenden, die Geistmenschen, sie stehen zur Linken. Ihnen ist der Tod. Ewig unvereinbar im Dasein des Menschen ist das Leben und das Schaffen. Und nur die holde Einfalt, die nie etwas erlebt hat, nichts von der Wirklichkeit und nichts von dem Geiste: sie kann glauben, daß Friede möglich sei zwischen Schaffen und Leben. Diese holde Einfalt aber hat das letzte Wort der Tragödie. Die Diakonissin, die die Wahnsinnige zu begleiten hat, eilt der Kranken nach, als diese mit dem Bildhauer auf die gefährliche Höhe steigt. Und da sie beide in den Schneemassen umkommen sieht, ruft sie: Pax vobiscum.

Als solch Einfältige erscheint dem Dichter jetzt, da er erwacht, auch sein Publikum. Es hat ihn als den Finder des Lebens, der Natur gar oft bezeichnet. Er aber sagt offenbar dasselbe von den Gestalten seiner Dramen, was sein Professor Rubek von seinen Büsten sagt: «Es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes in und hinter diesen Büsten, – etwas Heimliches, was die Leute nicht sehen können. – Nur ich kann es sehen. Und das macht mir innerlich solch ein Vergnügen. – Von außen zeigen sie jene ‹frappante Ähnlichkeit›, wie man es nennt, und wovor die Leute mit offenem Munde dastehen und staunen – aber in ihrem tiefsten Grund sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängohrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe, – und blöde, brutale Ochsenkonterfeis sind auch drunter.» Wie die einfältige Diakonissin, die nicht die Wirklichkeit kennt und auch nicht das Schaffen, so sprachen die Leute immerfort von dem Frieden des Lebens und der Dichtung, wenn sie von Ibsens Schöpfungen sprachen. Der Dichter aber, der von den Toten erwacht ist: er weiß, daß es kein solches «Pax vobiscum» gibt. In seine tragische Empfindung mischt sich das Hohngelächter über sein Publikum, das auf der Urteilshöhe seiner

Diakonissin steht. Es nimmt «diese lieben Tiere» voll, die «der Mensch nach seinem Bilde verpfuscht hat, und die den Menschen ihrerseits wieder verpfuscht haben. Und diese hinterlistigen Kunstwerke bestellen nun die biederen, zahlungsfähigen Leute bei mir. Und kaufen sie im guten Glauben – und zu hohen Preisen. Wiegen sie schier mit Gold auf, wie man zu sagen pflegt.»

In drei Geschlechter scheint Ibsen die Menschen zu teilen. In die unschuldigen Naturkinder, die das Leben in vollen Zügen genießen; in die Schaffenden, die dem Leben absterben, weil sie über dasselbe hinaus wollen; und in die Kunstfreunde und Wirklichkeitsträumer, die in ihrer Urteilslosigkeit von der Vermählung des Schaffens mit der Natur schwärmen. Das erste Geschlecht betrachtet er mit Wehmut; in dem zweiten sieht er die Genossen des eigenen tragischen Geschicks; über das dritte stimmt er ein Hohngelächter an.

Das Leben des Schaffenden ist für ihn eine Tragödie, wenn er sich selbst betrachtet, eine Komödie, wenn er die betrachtet, die seine «lieben Haustiere» für Geschöpfe hinnehmen wie Werke der ewigen Natur selbst.

SEZESSIONS-BÜHNE IN BERLIN

Aufführung der Sezessions-Bühne, Berlin

Einer Muse, die der Maeterlincks ähnelt, hat sich Wilhelm von Scholz verschrieben. Es war Schönheit in den Bildern, die geheimnisvoll die erste Vorstellung der Sezessions-Bühne an uns vorüberziehen ließ. Ein Dichter kam zu Worte, der vieles bedeutungsvoll sagen will; dessen Empfindungsschatz allerdings für sein Wollen noch nicht ausreicht. Es ist aber erhebend, so viel und so ernstliches Wollen zu vernehmen. Daß der Versuch berechtigt war, dieses Sagendrama auf die Bühne zu bringen, darüber sollte kein Streit sein. Martin Zickel und Paul Martin, die die Sezessions-Bühne ins Leben gerufen haben und sie leiten, verdienen Dank

für diesen Versuch. Was Wilhelm von Scholz zum dramatischen Problem geworden, das hat er schön in dem Prolog zu seinem «Besiegten» ausgesprochen:

> «Denn dem Abend dienen alle Tage,
> Dem sinkenden Abend,
> Dem steigenden Abend,
> Der mit tief schattendem Flügelschlage
> Hinwegnimmt, was die Erde bekümmert,
> Der die Sternengerüste zimmert
> Und die Quellen zum Rauschen ruft,
> Zu dem der Tag hinaufgestuft
> Wie eine leuchtende Tempeltreppe,
> Die zum raunenden Marmordämmer führt,
> Hinüberleitet in weißer Schleppe
> Den Priester, daß er die Harfe rührt...»

Die Vergänglichkeit, die mit dem ewigen Urquell alles Seins tief verwandt ist, sucht der Dichter dramatisch zu gestalten. Das Werden, das in schwankender Erscheinung schwebt, ist ihm zum Problem geworden. Ein Ritter und ein Mönch zugleich ist die Hauptfigur seines dramatischen Märchens. Der greift tief in das Leben hinein, denn er entfesselt des Lebens tiefste Macht, die Liebe, da, wohin er kommt. Aber mit des Lebens Blüte bringt er zugleich den Tod. Einfach ist die Handlung. Der «Ritter vom Stern», der «Mönch zugleich und Sänger ist – und totenbleich», lockt «alle Frauen ins Verderben». «Er liebt sie, und sie werden still und reich, bis sie an seinen Blicken sterben –». «Er tötet sie manchmal in einer Nacht, in einer Stunde, die sie süß durchlacht.» So geschieht es auch in dem Vorgang, der dem kleinen Drama zugrunde liegt. Wenn dies von der Bühne herab nicht voll verständlich ist, so liegt das nicht an der durchaus echten, wahren Grundidee. Die gehört zu den Elementen unseres Seelenlebens, die unzähligemale in jedem Menschen auftauchen, der fähig ist, Einkehr in sich zu halten, und der die Natur in ihrem ewigen Werdedrang zu beobachten versteht; wie sie immer wieder den Tod über das Leben breitet und das Leben aus dem Tode zaubert,

wie sie Gegenwart in Erinnerung wandelt und die Größe im Denkmal allein dauern läßt. Hätte der Dichter zu seinem Vermögen, das Einfach-Große zu empfinden, auch das andere, es ebenso in einfacher Größe darzustellen, dann könnte über die Unverständlichkeit seiner Schöpfung keine Klage sein. Wäre das der Fall, dann stände in plastischen Gestalten vor uns, was so als erhebende Stimmung in uns anklingt, wenn der zum Mönch gewandelte Ritter an der Leiche der von ihm Getöteten steht und die Kerzen auslöscht, die den Umkreis des Werdens symbolisch darstellen: vergessenes Kindheitsglück, die junge Liebeslust, die reife Liebe, die freudige Pflichterfüllung, die Wahrheit, die Schönheit, der Glaube. Dann hätte allerdings der Dichter aber auch nicht nötig, sein dramatisches Gedicht von der personifizierten Sage mit den Worten einleiten zu lassen:

> «Sucht nicht das Wort, das alles lösen kann,
> Was dieser Stunde schwerer Dämmertraum
> Euch bringen wird. Ein scheuer Bann
> Rührt, wenn ein Tag versprüht in Duft und Schaum
> Oft eure Seele wehend an,
> Bis ihr allein seid, ihr im leeren Raum!
> Kein Wort sagt euch, was ihr empfindet –
> Es wird aus Wolken, bis es wolkig schwindet.»

Das ist eben des wahren Dichters Macht über das Wort, daß er es zu gestalten versteht, auf daß es nicht aus Wolken wird und wolkig, gestaltenlos schwindet, sondern als Gestalt, inhaltvoll und bestimmt, vor uns hinstellt, was wir empfinden. Wir können von dem Dichter, der verspricht, daß in seinem Werke «Tod und Leben ... sich die Hand zum Bunde geben», verlangen, daß er uns nicht zu den Wolken hinaufweist und unsere Phantasie an ihren ewig wechselnden Unbestimmtheiten einlullt; wir wollen das Größte in vollem Wachen, nicht im Traume schauen. Es bleibt eine unumstößliche Wahrheit, daß es des Dichters ist, zu befestigen in dauernden Gestalten, was in schwankender Erscheinung schwebt. Und dem Dramatiker können wir es schon gar nicht verzeihen, wenn er uns behandeln will wie Hamlet den

Polonius. In der reinen Stimmungsdramatik muß schon solche Größe liegen, wie sie uns aus Maeterlincks Schöpfungen anweht, wenn wir über den Mangel an Gestaltung hinwegsehen sollen. Für Maeterlinck, der so viel in dem an uns vorüberziehenden alltäglichen Ereignisse sieht, eignen sich die verschwimmenden, vieldeutigen Stimmungstöne allerdings viel besser als die bestimmte, geschlossene Eindeutigkeit der Anschauung. Wilhelm von Scholz hat aber nicht das leise Weben ewiger Urkräfte im Kleinsten im Auge; vor ihm steht vielmehr ein ewiges Weltgeheimnis in seiner abstrakten Linienhaftigkeit; und für dieses sucht er nach Ausdruck, nach Verkörperung. Sie aber kann er nicht finden. Maeterlinck sucht das Ewige in den kleinen Vorgängen, worin es unzweifelhaft lebt, weil es alldurchdringend ist, aber wohin es nicht gestaltend wirkt. Scholz bleibt einfach mit seiner Empfindung hinter der gestaltenschaffenden Phantasie zurück.

Warum die Leiter der Sezessions-Bühne uns den «Kammersänger» von Frank Wedekind gebracht haben, ist mir unerfindlich. Der große Wagnertenor Girardo, der von unreifen Mädchen und reifen Frauen umschwärmt wird, und die Handlung des ungemein flotten Dramas mit dem Hintergrunde einer zynischen Lebensauffassung eignen sich vorzüglich für eine Abendaufführung auf einer unserer gewöhnlichen Bühnen. Nichts steht einer solchen Aufführung im Wege. Das Theaterpublikum hätte Gefallen an den Karikaturen, und die Kritiker würden die Sache loben, wie sie es auch hübsch brav getan haben. Sie haben ganz richtig herausgefühlt: Wedekind kann, was er will; Scholz kann nicht, was er will. Nun, es gibt noch mehr «Dramendichter», die auch können, was sie wollen: Blumenthal, Schönthan und so weiter. Und wir können einige nennen, die nicht immer konnten, was sie wollten, wenn wir natürlich nicht Scholz irgendwie mit ihnen in Zusammenhang bringen wollen: Hebbel, Kleist und – Goethe und Schiller.

«LORD QUEX»

Lustspiel in vier Aufzügen von Arthur W. Pinero

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Das Lessing-Theater hat am 13. Januar «Lord Quex», Lustspiel in vier Aufzügen von Arthur W. Pinero, zur Aufführung gebracht. Wenn diese Aufführung keine andere Bedeutung hätte als die, uns ein dramatisches Werk zu zeigen, das in London mit großem Beifalle unzählige Male gespielt worden ist, so könnte man zufrieden sein. Denn es ist doch gut, wenn wir Gelegenheit haben, kennenzulernen, was ein anderes Volk interessiert. Die Aufführung wäre schon damit gerechtfertigt, aber sie ist es auch in anderer Beziehung mehr, als die Tageskritik zugeben will. Man findet das Lustspiel langweilig. Doch das hängt ganz von der Persönlichkeit ab. Ohne irgendwie «Lord Quex» überschätzen zu wollen: es ist mehr Geist darinnen als in dem neulich von der Kritik mit so zarten Händen angefaßten «Tugendhof». Aber Pinero lebt in London – das ist weit. Da urteilt man objektiver.

«FREUND FRITZ»

Lustspiel von Erckmann-Chatrian

Aufführung der Neuen Freien Volksbühne, Berlin

Die Neue Freie Volksbühne hat am 14. Januar «Freund Fritz», Lustspiel von Erckmann-Chatrian, vorgeführt. Es muß ihr das als Verdienst angerechnet werden. Das Lustspiel ist bedeutend durch die Wahrheit der Charakteristik, durch die lebensvolle Handlung und durch vornehme künstlerische Haltung.

«SCHLUCK UND JAU»

Spiel zu Scherz und Schimpf mit fünf Unterbrechungen von Gerhart Hauptmann

Aufführung im Deutschen Theater, Berlin

«Schluck und Jau.» Über dieses vielumstrittene «Spiel zu Scherz und Schimpf» von Gerhart Hauptmann, das in S. Fischers Verlag (Berlin) soeben erschienen und im Deutschen Theater aufgeführt worden ist, soll erst in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift gesprochen werden. Unser Urteil weicht so sehr von dem ab, was bisher pro und kontra zu vernehmen war, daß wir erst dann hoffen dürfen, gehört zu werden, wenn sich die aufgeregten Gemüter etwas beruhigt haben.

*

«Und nehmt dies derbe Stücklein nicht für mehr als einer unbesorgten Laune Kind», so sagt der Prologsprecher, der «ein Jäger mit dem Hüfthorn, durch eine geteilte Gardine aus grünem Tuch, gleichsam vor die Jagdgesellschaft tritt, der man, wie angenommen ist, im Bankettsaal eines Jagdschlosses das nachfolgende Stück vorspielt.» Ich glaube, solch deutlichen Ausdruck seiner Absichten muß man bei einem Dichter respektieren. Man hätte unrecht, wenn man eine tiefe Lebensphilosophie von einem Stücke erwartete, das zu dem oben angegebenen Zweck geschrieben ist. Welcher Dichter würde eine solche verschwenden, wenn er sich als Zuschauer eine «Jagdgesellschaft» denkt und noch dazu diese also durch seinen Prologsprecher anreden läßt: «Laßt, werte Jäger, freundlich euch gefallen, daß sich zuweilen dieser Vorhang öffnet und etwas euch enthüllt – und dann sich schließt. Laßt euer Auge flüchtig drüber gleiten, wenn ihr nicht lieber in den Becher blickt.» Ich bin also als Zuschauer berechtigt, mein eigenes Hirn einmal abzulegen und mir das eines Mitgliedes einer fürstlichen Jagdgesellschaft in meine Schädelhöhle einzuschalten. Ich habe die Interessen, Gedanken und Meinungen des Fürsten Jon Rand, und es ist für mein Verständnis sehr gut berechnet,

wenn mir Karl, mein «denkender» Genosse, seine Lebensphilosophie mitteilt. Man hat Jau, den Säufer, in einem fürstlichen Bett aus seinem Rausch erwachen lassen; man hat ihn in Fürstenkleider gesteckt und redet ihm dann ein, er sei Fürst und nicht wandelnder Strolch. Karl unternimmt dieses Manöver, um seinen Fürsten zu erheitern. Er belehrt ihn dann:

> «Nimm dieses Kleid ihm ab, dies bunt gestickte,
> So schlüpft er in die Lumpen wiederum,
> Die nun zum kleinen Bündel eingeschnürt
> Der Kastellan verwahrt. Kleid bleibt doch Kleid!
> Ein wenig fadenscheiniger ist das seine,
> Doch ihm gerecht und auf den Leib gepaßt.
> Und da es von dem gleichen Zeuge ist
> Wie Träume – seins so gut wie unsres, Jon! –
> Und wir den Dingen, die uns hier umgeben
> Nicht näher stehen als eben Träumen, und
> Nicht näher also wie der Fremdling Jau –
> So rettet er aus unsrem Trödler-Himmel
> Viel weniger nicht als wir in sein Bereich
> Der Niedrigkeit. Wie? Was? Sind wir wohl mehr
> Als nackte Spatzen? mehr als dieser Jau?
> Ich glaube nicht! Das, was wir wirklich sind,
> Ist wenig mehr, als was es wirklich ist –:
> Und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
> Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
> Und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
> Bis sie zerplatzen: und so tut er auch.
> Es wird ihm freistehn, künftig wie bisher,
> Dergleichen ewige Künste zu betreiben.»

Die uralte Weisheit, daß die Unterschiede zwischen den Menschen nur auf einem Scheine beruhen, daß sich uns als das Wesen des Menschen etwas ganz Neues enthüllt, wenn wir aus dem Lebenstraum für eine Weile erwachen, etwas, das in jedem Menschen steckt, sei er Fürst oder Bettler – diese nicht gerade tiefe, aber doch wahre Weisheit wird hier dargestellt, wie sie in das

Hirn eines Menschen, wie Karl einer ist, paßt. Und wunderbar ist der Typus solcher Menschen getroffen, die derlei Dinge, die andere längst in die Kategorie der banalsten Selbstverständlichkeiten verwiesen haben, wichtig nehmen und mit Wichtigkeit zum Ausdruck bringen. Man kennt ihn, den Grafen, der mit einer Miene, als ob er bei Buddha selbst in die Schule gegangen wäre, einige Trivialitäten aus einem Katechismus über indische Philosophie vorbringt. Trefflich ist er gestaltet, dieser philosophierende Salonheld von Gerhart Hauptmann. Auch das Nietzschetum hat heute solche philosophierende Grafen gefunden. Ich selbst kannte einen, der die kleine Ausgabe des «Zarathustra» in einem niedlichen Prachtbändchen immer in den Hosentaschen mit sich herumtrug. In der andern Hosentasche trug der gräfliche Denker eine ebenso wohl ausgestattete kleine Ausgabe der Bibel. Er schien der Meinung zu sein, daß man die Lehren des «Buches der Bücher» durch die Sprüche des Zarathustra trefflich bestätigt finden kann und daß sich Nietzsche nur geirrt habe, wenn er sich für einen antichristlichen Philosophen gehalten hat. Warum sollte es Karl, der eben solchen Geistes Kind ist, nicht einen furchtbaren Spaß bereiten, seinem Genossen klar zu machen, daß es nur der Schleier der Maja ist, der uns einen Unterschied finden läßt zwischen Bettler und König, und daß ein Bettler, wenn man ihn nur in die Lage versetzt, einen Tag König zu sein, seine Rolle ebensogut spielen wird wie der geborene Fürst?

Der Humor, der dazu notwendig wäre, um das ganze Possenspiel durchzuführen, scheint Hauptmann allerdings zu fehlen. Er ist eine kontemplative Natur. Er legt die Seelen in wunderbarer Weise bloß. Die beiden Lumpen Schluck und Jau, mit ihrer Gesindelphilosophie und Gesindellebensführung, sind herrlich gezeichnet. Die psychologische Feinkunst Hauptmanns zeigt sich in jedem Strich, mit der er diese beiden Typen charakterisiert. Dadurch sind Anfang und Ende des Stückes vortrefflich gelungen: die Szene, die uns die beiden angetrunkenen Lumpen auf dem grünen Plan vor dem Schlosse vorführt, und die andere, am Schlusse, die sie uns zeigt, nachdem sie ihre Abenteuer im Schlosse bestanden haben und wieder auf die Straße geworfen worden sind.

Anders steht es mit dem, was dazwischen liegt. Hier hätte ein dramatischer Karikaturenzeichner seine Kunst entfalten müssen. Auf diesem Gebiete versagt Hauptmanns Begabung. Die unwiderstehliche Komik, die hier allein am Platze wäre, ist wohl nicht seine Sache. Das eigentliche Possenspiel erscheint daher matt, farblos. Shakespearesche Art wurde angestrebt. Sie ist aber überall nur halb erreicht. Damit ist zugleich darauf hingedeutet, was überhaupt als bedenklich bei diesem Stück erscheint. Es verrät keine ganze Eigenart. Man wird an so vieles erinnert, ohne daß man durch das, was neu in Erfindung und Behandlung ist, zugleich sich voll entschädigt fühlte. Weniger Shakespeare und mehr Hauptmann wäre uns lieber gewesen.

Ich bitte zu entschuldigen, daß es mir doch nicht ganz geglückt ist, mir ein fürstliches Jagdgesellschaft-Gehirn einzuschalten, sondern daß sich mein eigenes so aufdringlich geltend gemacht hat.

«JUGEND VON HEUTE»

Eine deutsche Komödie von Otto Ernst

Aufführung im Königlichen Schauspielhaus, Berlin

Aus mehreren Orten wurde ein bedeutender Erfolg dieser Komödie gemeldet. Auch hier im Königlichen Schauspielhaus hat sie einen solchen erzielt. Otto Ernst ist der Stimmung des weitaus größten Teiles des Theaterpublikums in bedenklichster Weise entgegengekommen. Was könnte es auch für dieses Publikum Einleuchtenderes geben, als daß sein Denken, Empfinden und Wollen vortrefflich, einzig und allein gesellschafterhaltend sei und daß nur lächerliche, alberne Geistesgigerln an der soliden Gesinnung echten Bürgertums etwas tadelnswert finden können. Einer derartig soliden bürgerlichen Familie gehört der junge Arzt Hermann Kröger an. Sein Vater ist ein Philister von demjenigen Typus, wie man ihn in Beamtenstellungen oft findet. Diese Leute sind ihrem Geiste nach so «normal», daß sie nur wenig brauchen, und

sie haben die Grenze überschritten, wo der Schwachsinn beginnt. Haben sie diese Grenze überschritten, dann werden sie pensioniert. Die Mutter ist entsprechend. Sie liebt ihre Kinder, wie «gute» Frauen ihre Kinder lieben, und sie sorgt für die Mahlzeiten. Hermann Kröger ist ein tüchtiger Arzt geworden; er hat sogar bereits die Entdeckung seines «Bazillus» weg. Sein jüngerer Bruder ist noch Gymnasiast. Er will eine «Individualität» sein. Von dem Wege, auf dem er sie zu werden sich bestrebt, erfahren wir, daß er in Bummeln und Zechen besteht, denn die, welche «ochsen», das sind für ihn die «Vielzuvielen», die Durchschnittsmenschen. Hermann Kröger hat während seiner Studienzeit ein rechtes Nietzsche-Gigerl kennen gelernt, den nur *sich* auslebenden Erich. Diese Sorte alberner Menschen gibt es nicht bloß innerhalb der «Jugend von heute». Es sind die Leute, die nichts zu tun haben, nichts kennen und nichts lernen wollen, eigentlich ein ganz inferiores Gelichter. Sie greifen irgendwelche philosophischen Phrasen auf, die ihnen an sich ganz gleichgültig sind, die aber ihren hohlen Schädel als einen von tiefer Erkenntnis erfüllten erscheinen lassen sollen. Unter den Leuten, die ihnen im Leben begegnen, sind nun auch solche, die ihnen auf den Leim gehen. Hermann Kröger geht dem Erich auf den Leim. Er ist in Gefahr, von einem Geisteslumpen sich zum Übermenschentum bekehren zu lassen. Er wird aber zur rechten Zeit geheilt und läuft in den Hafen einer rechten, braven Ehe ein. In den letzten Jahren hat das Wort «Komödie» eine neue Bedeutung erhalten. Bei Otto Ernst ist ihre gute alte wieder hergestellt. Was sonst in dem Stück vorgeht, dient der Haupttendenz: das «solide» Philisterium ist eine prachtvolle Weltanschauung im Vergleich zu dem mit Nietzsche- und Stirnerschen Phrasen sich drapierenden Narrentum eines Teiles der modernen Jugend. Zwar ist an dieser Tendenz nicht viel. Sie ist banal. Aber es liegt kein Grund vor, die Komödie um dieser Tendenz willen zu tadeln. Doch müßte die dramatische Durchführung den trivialen Inhalt in eine bessere Sphäre heben. Der Stil ist hier um nichts besser als derjenige von «Krieg im Frieden», «Raub der Sabinerinnen» und so weiter ist. Die Charakteristik ist von jener verletzenden Art, die uns

die Farben, durch die wir die Eigentümlichkeiten der Personen verstehen sollen, in dicken Klexen hinmalt; die Vorgänge folgen sich, als ob es so etwas wie eine Logik der Tatsachen nicht gäbe. Es ist zwar richtig, daß wir diese im Lustspiel auch entbehren können, aber dann gibt es nur ein Mittel, das Unmögliche für unsere Phantasie in ein augenblicklich Genießbares umzuwandeln: den Witz. Er hat bei Abfassung der Komödie dem Dichter nicht zur Seite gestanden.

«DIE DREI TÖCHTER DES HERRN DUPONT»

Schauspiel in vier Aufzügen von Eugène Brieux

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Was ursprünglich Geist hat, zeigt diesen auch in einer mehr oder weniger verstümmelten Nachbildung. Die etwas «freie» Übersetzung dieses Schauspiels beweist das. Ein soziales Schauspiel ist es, im besten Sinne des Wortes, voll innerer Wahrheit. Herr Dupont hat drei Töchter. Die älteste ist früh verführt, dann ins Leben hinausgeworfen worden; nun lebt sie wie diejenigen, die ein lebender Beweis gegen den nationalökonomischen Grundsatz zu sein scheinen, daß nur «Arbeit» einen wirklichen «Wert» darstellt. Die zweite Tochter ist auf den Pfaden der Tugend geblieben. Sie arbeitet sich freudlos in das Stadium der «alten Jungfer» hinein. Die dritte wird früh verschachert an einen ungeliebten Mann und bald zu der Erkenntnis getrieben, daß sie es machen muß wie unzählige Ehefrauen: ein bürgerlich korrektes Eheleben führen und sich nebenbei vergnügen, wie sie es kann. Mit strenger, festgefügter Logik wird das Ergebnis aus den sozialen Voraussetzungen, aus den Charaktereigenschaften der Personen entwickelt. Ein künstlerisches Prachtstück ist dieser Herr Dupont. Alles wird anders, als er es gewollt hat; er hält sich aber immer für den schlauen Diplomaten. In ihm stellt sich der rechte Geist des Philistertums dar, die Gabe, das Verkehrteste, das Dümmste

für das Richtige, Wünschenswerte zu halten. Die Verlogenheit im Gewande der Biederkeit, das Unmoralische im Kleide des Moralisch-Korrekten. Ein echter dramatischer Satiriker hat diesen Druckereibesitzer gezeichnet.

«DER ATHLET»

Schauspiel in drei Aufzügen von Hermann Bahr

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

Von Hermann Bahrs theatralischen Versuchen ist dieser der beste. Was Rechtes ist er allerdings trotzdem nicht. Ein österreichischer Baron ist, wie man sagt, aus der Art geschlagen. Er hat so seine eigenen Ideen und Grundsätze. Es heißt das nicht viel anderes, als daß er gegenüber den sonstigen Mitgliedern seiner aristokratischen Verwandtschaft relativ vernünftig ist. Deshalb gilt er diesen andern als Sonderling. Er hat sich verheiratet, nicht aus leidenschaftlicher Liebe zu seiner Frau, sondern – nun, weil er sich verheiratet hat. Das ist in dem ganzen «Athlet» das Charakteristische, daß man auf jedes «Warum» ohne «Darum» bleibt. Der Mann arbeitet mit der Frau fleißig zusammen. Die gemeinsamen Pflichten machten sie einander schätzenswert. Sie ist das, was man eine ganz tadellose Frau nennt. Aber sie betrügt doch ihren Mann. Warum? Ja, weil es eben Bahr so gefällt. Der Mann erfährt die Sache. Er ist zuerst zerknirscht. Er will sich mit dem Verführer schlagen. Sein Bruder soll die Sache einleiten. Als dieser kommt, tritt dem guten Mann die Lächerlichkeit der Gesinnung vor Augen, auf der bei seinen Verwandten in solchen Fällen das Duell beruht. Er gibt es auf, sich zu duellieren. Er kann der Frau zwar nicht verzeihen, aber er wird sich mit ihr weiter den gemeinsamen Pflichten widmen.

Das Ganze ist eine Sammlung dramatisierter Aperçus, die Bahr über das Leben gemacht hat. Unzusammenhängend, unmotiviert, launisch, bahrisch. Dieser Mann hat eine ganz hervorstechende

Geisteseigentümlichkeit. Man kann sie an seinen kritischen Ausführungen ganz besonders studieren. Er hat eine selbst erfundene Erkenntnislehre. Bekanntlich kann man viel nachdenken, wodurch etwas wahr ist, das man als wahr behauptet. Der eine führt da dies, der andere jenes an. Bahr hat immer nur *einen* Grund, warum er etwas behauptet. Das ist der, daß es ihm eben eingefallen ist.

«DAS TAUSENDJÄHRIGE REICH»

Drama in vier Aufzügen von Max Halbe

Halbes Liebesdrama «Jugend» muß auf denjenigen einen peinlichen Eindruck machen, der einen ausgesprochenen Sinn hat für das Gesetzmäßige in allen Vorgängen. Denn ein Schwachsinniger besorgt den Weitergang der fortwährend stockenden Handlung; derselbe Schwachsinnige führt den Konflikt und die Katastrophe herbei. Gesetz- und Regellosigkeit, der Zufall herrscht; nicht die Gesetzmäßigkeit, die der menschliche Geist in allen Dingen immerfort sucht. Wie es scheint, hängt die große Frage nach der Bedeutung des Zufalls in der Welt mit Halbes ganzem Denken zusammen. Denn in seinem neuesten Drama ist es wieder der Zufall, auf den das dramatische Geschehen gebaut ist. Diesmal kann aber auch der energischste Anhänger der Notwendigkeits-Idee gegen das Zufallsmotiv als treibende tragische Macht nichts einwenden. Denn Halbe hat den rechten Punkt im menschlichen Geist aufgefunden, wo sich das Anschauen der «ewigen ehernen Gesetze» und das Walten des blindesten Zufalls die Hände reichen zu jenem verhängnisvollen Bunde, der die tiefsten Seelenkonflikte hervorruft. «Die Entwickelung der ganzen Welt ist ein einheitlich mechanischer Prozeß, in dem wir nirgends Ziel und Zweck entdecken können; was wir im organischen Leben so nennen, ist eine besondere Folge der biologischen Verhältnisse; weder in der Entwickelung der Weltkörper noch in derjenigen

unserer organischen Erdrinde ist ein leitender Zweck nachzuweisen; hier ist alles Zufall!» Diese Worte stehen in dem Buche, in dem der größte Naturforscher der Gegenwart seine Weltanschauung zusammengefaßt hat, in Ernst Haeckels «Welträtsel» (Bonn 1899). Der menschliche Geist hat jahrtausendelang nach dem «leitenden Zweck» gesucht. Die naturwissenschaftliche Ansicht der Gegenwart setzt die mechanische Notwendigkeit dahin, wo dieser Geist die weise Leitung vermutet hat. Der gesunde, freie Geist wird gerade in dieser «Lösung des Welträtsels» seine schönste Befriedigung finden. In dem schwachen Geiste wird aber der Zusammenprall des Glaubens an die «weise Weltregierung» mit der gefühllosen mechanischen Naturordnung die verhängnisvollsten tragischen Seelenkonflikte auslösen. Wohl denen, deren gläubig-frommer Sinn nicht beirrt wird durch diesen Zusammenprall mit der Wirklichkeit. Ihr Denken reicht zwar nicht in jene Regionen, in denen sich Goethe so wohl fühlte, wenn er die ewige, eherne Konsequenz der Natur wahrnahm; aber sie sind doch glücklich. Ihre Seele erlebt ein idyllisches Schicksal. Halbes Schmiedemeister in Marienwalde ist ein solches Schicksal nicht gegönnt. Er ist eine von den Naturen, die in allen Dingen einen tieferen Sinn erkennen wollen, und die sich für auserlesene Geister, für Heilsverkünder halten, weil sie glauben, daß gerade ihnen die Gabe geschenkt sei, den tieferen Sinn der Welt zu deuten. Zur Steigerung der inneren Tragik einer solchen Seele gehört, daß gewisse Vorstellungskreise hart an die Grenze getrieben werden, wo der Arzt von Wahnvorstellungen zu sprechen beginnt. Es fehlen in der Struktur des Geistes diejenigen Kräfte, die solche Vorstellungen in Harmonie versetzen mit den übrigen Elementen des Geisteslebens. Mit einer Geisteskonstitution, wie sie hier charaktersiert ist, wird man, wenn man in die Lehren des Johannes sich vertieft und von dem Gedanken an ein tausendjähriges Reich des Heils sich erfüllt, ein Mann wie der Schmiedemeister Drewfs in Halbes Drama; wenn man seine Geistesrichtung aus dem griechischen Geistesleben und aus der Philosophie Schopenhauers herleitet, ein – Friedrich Nietzsche. In jenem Falle erklärt man, man sei berufen, die Menschen dem wiedererstehen-

den Heiland zuzuführen; in diesem macht man sich zum Verkünder der dionysischen Lehre von der «ewigen Wiederkunft aller Dinge».

Einen tragischen Charakter von solcher Art hat Max Halbe geschaffen. Zwei Welten stoßen aneinander. Die der äußeren Vorgänge und die Spiegelung dieser Vorgänge in Drewfs Kopfe. Ein Schmiedemeister heiratet eine Frau, die des Gutsherrn Geliebte war. Er hat sie im Verdacht, daß sie es auch nach der Verheiratung geblieben ist. Ein Zufall hat ihn Anno dreizehn im Kriege mit dem Gutsherrn an einen Ort zusammengeführt, wo er hätte leicht Rache nehmen können. Sie waren beide allein auf Vorposten. Er hat zum Schuß angelegt. Ein Zufall fügt es, daß ihn in diesem Augenblicke selbst eine feindliche Kugel trifft. Drewfs sieht nicht einen Zufall, sondern eine weise Fügung. Der Herr hat ihm ein Zeichen gegeben, daß er zu Großem auserwählt sei. Ein weiterer Zufall fügt es, daß sein Kind stirbt. Für Drewfs ist das wieder ein Fingerzeig Gottes. Dieser hat damit gezeigt, daß es sich um ein Sündenkind handelt, gezeugt von dem Gutsherrn im ehebrecherischen Bett. Drewfs fühlt sich als Prophet. Er versammelt Anhänger um sich, die er dem wiedererstehenden Heiland zuführen will. Und nun ist für ihn nichts mehr da als der krankhafte Gedanke an seine Mission. Sein Charakter gewinnt die Prägung, die der Zarathustra-Sänger mit den Worten bezeichnet: «Werdet hart.» Sein Weib geht neben ihm elend zugrunde. Der Glaube ihres Mannes, daß sie die Ehe gebrochen, und alles, was sich an diesen Glauben knüpft, treibt sie zum Selbstmorde. Vollends zerstören kann in Drewfs Seele alles aber nur dasjenige Element, das alles aufgebaut hat: der Zufall. Ein Blitz schlägt in seine Schmiede ein und zerstört ihm Hab und Gut. Der Schmiedemeister verliert allen Halt. Die Seelenpein, die sich seiner bemächtigt, besänftigt er nach den beiden schrecklichen Ereignissen, dem Selbstmord der Frau und dem Blitzschlag, kurze Stunden durch – Schnaps; und dann folgt der Irrsinnige seiner Gattin freiwillig in den Tod.

Die scharfe Logik in der Seelentragik des Schmiedemeisters springt in die Augen. Man hat die folgerichtige Entfaltung einer

Geistesdisposition vor sich. Dieselbe Anlage, die das hervorbringt, was man als religiösen Wahnsinn bezeichnen kann, die intensive Hinneigung zu gewissen einseitigen Ideen und die Stumpfheit gegenüber allen anderen Gedanken und Gefühlen, die mit jenen sich organisch zusammenschließen sollten – diese Anlage führt zuletzt zur Haltlosigkeit. Halbes Schmiedemeister ist nämlich durchaus keine von den großen Naturen, die ein harmonisches Geistesnaturell in die Dienste einer Idee zu stellen haben und die deshalb im physischen Untergange noch groß, ja erst recht groß erscheinen; nein, er ist einer von den Charakteren, bei denen eine Idee in den Vordergrund tritt, weil sie zu minderwertigen Geistes sind, um die ganze Harmonie des Geistes zur Entfaltung zu bringen. In dem Augenblicke, in dem diese Idee für ihn an überzeugender Kraft verliert, in dem bleibt eben nur die geistige Schwäche allem übrigen Leben gegenüber. Daß dieser Schmied sein Häuflein Gläubiger zu keinem gedeihlichen Ziele führen kann, weiß man von Anfang an. Halbe hat sich nicht die Aufgabe gestellt, eine von den starken Persönlichkeiten zu schildern, deren Charakter von einer großen Idee bis zu Ende getragen wird, und die sich selbst treu bleiben, auch wenn sie von der ganzen Welt verlacht, verhöhnt, gesteinigt werden; nein, er hat eine jener schwachen Naturen gezeichnet, in deren Seele eine Idee wie ein verhängnisvolles, zerstörendes Element eindringt, um diese Seele zu zerstören. Nicht Überfülle von Kraft ist es, die solche Menschen zu Propheten macht, sondern im Gegenteil: die Schwäche.

Wer von diesem Gesichtspunkte aus mit künstlerischem Sinne das Drama auf sich wirken läßt, wird dessen dramatische Struktur nur im hohen Grade vollendet finden können. Drei Akte hindurch mit strenger Notwendigkeit das Ausleben einer fixen Idee im Kopfe eines Menschen, in stetiger Steigerung. Und um das Leben dieser fixen Idee herum all die Erscheinungen, die sie folgerichtig mit sich bringen muß. In feinsinniger Weise sind die Charaktere gezeichnet, die innerhalb der Anhängerschar des religiösen Fanatikers stehen. Die feinen Nuancen der Suggestion, durch die eine solche Persönlichkeit auf die Mitmenschen wirkt, kommen gut zur Anschauung. Der Schmiedegeselle Jörgen, der

auf seinen Reisen die moderne Form der Mitleidsreligion, den Sozialismus, in sich eingesogen hat, gibt eine vortreffliche Kontrastfigur ab zu dem weltfremden Schmiedemeister, der an dem Wortlaut des Johannesevangeliums kleben bleibt. Daß zuletzt die religiöse Propaganda des Schmiedes in eine triviale Kneipszene umschlägt und der Gottesmann im Alkohol seine gefallenen Götzen zu ertränken sucht, scheint mir durchaus stilvoll. Der Kenner der Menschenseele wird nicht leugnen können, daß es verwandte Geistesdispositionen sind: die eine, die den schwachen Willen und schwachen Intellekt in die fixe Idee hineintreibt, und die andere, eigentlich nicht andere, die ihm in dem Alkoholnebel eine ihm begehrenswerte Atmosphäre schafft. Damit ist auf die innere Wahrheit hingedeutet, die die drei ersten Akte des «Tausendjährigen Reiches» mit dem vierten zusammenhält. Gerade in dem vierten Akte, der viel getadelt worden ist, zeigt sich uns der eigentliche Nährboden, aus dem Drewfs religiöser Wahnsinn gewachsen ist: die innere Haltlosigkeit, der Defekt in den Geisteskräften. Dieser Defekt mußte sich mit all seinen Schattenseiten zeigen, nachdem die Idee, die den Mann zu etwas anderem stempelt, als er tief innerlich doch ist, von ihm gewichen ist. Die geringe Summe von geistiger Kraft, die er besessen, hat sich nicht natürlich über seinen Organismus verteilt; sie ist zu einem künstlichen Auswuchs seines Hirns geworden. Sie wird aus dem Boden gerissen, und was übrig bleibt, ist ein geistig minderwertiger Mensch. Dieser mußte sich zuletzt enthüllen. Menschen, die aus sich die großen Ideen gebären, werden allerdings so nicht endigen. Wohl aber diejenigen, die durch einen Bruch ihres Geistes zum ungesunden Träger solcher Ideen werden. Keine schroffe Grenze ist zwischen der fixen Idee des Wahnsinnigen und der fruchtbaren des großen Genius, sondern ein allmählicher, stetiger Übergang. Man kann das zugeben, ohne sich auf den Philisterstandpunkt zu stellen, der im Genie nur eine pathologische Erscheinung erkennen will.

Es ist zweifellos, daß wir gegenwärtig Dramatiker haben, die im äußeren szenischen Aufbau Besseres leisten als Halbe. Aber ebenso zweifellos ist es, daß Halbe vielen von diesen voraus ist

durch seine Vertrautheit mit den großen Problemen des Daseins. Er hat ein Herz für diese Probleme, und er sucht ihre Wirkung auf die verschiedenartigen menschlichen Charaktere zu verfolgen. Man sieht es seinem neuesten Drama an, daß er die Stimmung, in die wir durch das Zusammenwirken von Zufall und Gesetz versetzt werden, am eigenen Leibe erfahren hat. Er kennt als tragische Stimmung, was er als tragisches Geschick an seinem Schmiedemeister Drewfs darstellt. Das wird immer das rechte Verhältnis sein zwischen der Persönlichkeit des Dichters und seiner Schöpfung. Die Art der Erlebnisse, die er darstellt, wird er aus eigenster innerer Erfahrung kennen. Diese Art wird in seiner Einzelschöpfung zum individuellen Gebilde werden. Was für den Dramatiker ein Teilerlebnis ist, wird für den dramatischen Helden ein ganzes Schicksal. Ich fühle aus den bedeutenderen Werken Halbes durchaus diesen Zusammenhang zwischen Leben und Wirklichkeit heraus. Es drückt dieser Zusammenhang für mich die innere Wahrheit seiner Schöpfungen aus. Man hat oft an ihm getadelt, daß seine Technik unbeholfen ist. Dem «Tausendjährigen Reich» gegenüber konnte man diesen Tadel wieder hören. Er lasse, sagt man, Dinge geschehen, wie sie in Wirklichkeit nie vorkommen werden. Dergleichen wirke kindlich. Solches behauptet man zum Beispiel von dem Einschlagen des Blitzes in das Haus des Schmiedemeisters. Mir scheint, daß in die Lage, dergleichen Unwahrscheinlichkeiten geschehen zu lassen, jeder Dramatiker kommt, der auf die tieferen Grundlagen des Daseins zurückgeht. Das Drama fordert äußeres Geschehen. Für die Persönlichkeiten, die sich aus innerer Notwendigkeit entwickeln, werden die äußeren Erlebnisse immer mehr oder weniger zufällig sein. Und ich würde es unnatürlich empfinden, wenn in einem Drama, in dem es auf die Entwickelung einer Geistesdisposition ankommt, die äußeren Geschehnisse am Faden einer strengen Tatsachenlogik aufgewickelt wären, wie in einem Drama, in dem sich alles aus den Situationen entwickelt. Was wir in den äußeren Geschehnissen Notwendigkeit nennen, ist doch wohl meist nichts als ein gemachter Zusammenhang, der in einem gewissen Glauben an eine moralische Notwendigkeit in den Welt-

ereignissen seinen Ursprung hat. Im Grunde ist es nicht notwendiger und nicht zufälliger, wenn Maria Stuart im Park mit der Königin Elisabeth zusammentrifft, als wenn der Blitz in des Schmiedemeister Drewfs Haus einschlägt. Die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit, daß dieser Blitz gerade in dieses Menschen Haus einschlägt, ist keine dramatische, sondern höchstens eine mathematische oder statistische. Aber wer ein Haus in eine Feuerversicherung aufnimmt, muß mit einer Wahrscheinlichkeit rechnen, die denn doch für den Dramatiker nichts Verbindliches zu haben braucht. Was mathematisch im höchsten Grade unwahrscheinlich ist, kann doch dramatisch als stilvoll erscheinen.

«FREILICHT»

Schauspiel in vier Akten von Georg Reicke

Aufführung im Berliner Theater, Berlin

Zu den reizvollsten Erscheinungen der gegenwärtigen dramatischen Kunst gehört zweifellos Georg Reickes Schauspiel «Freilicht», das vor kurzem im Berliner Theater zur Aufführung gelangt ist. Wir haben es hier mit einer dichterischen Persönlichkeit zu tun, an deren Vorzügen man leicht vorbeigehen kann. Je mehr man sich aber in die genannte Schöpfung liebevoll vertieft, desto mehr erscheinen einem diese Vorzüge vor der Seele. Die Frau, die von dem modernen Streben nach Befreiung der Persönlichkeit ergriffen wird, die deshalb den Kreisen, in denen sie geboren und erzogen ist, entfremdet wird und die unter Schmerzen und Entbehrungen einen eigenen Lebensweg sich bahnen muß: sie war schon oft Gegenstand der dramatischen Dichtung. Sie ist es auch in Reickes Drama. Aber dieser Dichter hat etwas vor denen voraus, die den gleichen Stoff behandelt haben. Er ist ein intimerer Beobachter. Deshalb springt er nicht, wie so viele andere, von der Beobachtung zu der tendenziösen Zuspitzung des Problems, der These über. Es ist heute noch vieles in der Frauenseele, was der verstandesmäßigen Ergreifung der Freiheitsidee widerstrebt.

Eine langwirkende Kulturvererbung hat auf den Grund dieser Seele Empfindungen gelegt, die sich wie ein Bleigewicht der kühnen Idee der Frauenbefreiung anhängen. Gerade die Frauen, die nichts von solchen Empfindungen wissen wollen, die glauben, ein absolutes Bewußtsein von Freiheit in sich zu tragen, erscheinen dem feineren Beobachter heute wie unredliche weibliche Poseure. Die tiefinnerlich ehrlichen, wahren Frauencharaktere haben mit einer starken Empfindungsskepsis zu kämpfen. Eine erschütternde Tragödie des Herzens ist ihnen die Wahrnehmung des vollen Freiheitsbedürfnisses. Man muß ganz feine Beobachtungsorgane haben, um die seelischen Imponderabilien wahrzunehmen, die im Innern einer solchen Frau wirken, die nicht aus Programm, sondern aus ihrer Natur heraus der Freiheit zustrebt, heraus aus den Fesseln, die traditionelle gesellschaftliche Anschauungen geschmiedet haben. Georg Reicke hat solche Beobachtungsorgane. Jeder Zug in der Charakteristik seiner Cornelie Linde ist psychologische Wahrheit, und keiner ist Tendenz.

Man kann sehr leicht die Beobachtung machen, daß modern sein wollende Dichter zwar neue Ideen vertreten, daß sie aber im Grunde ihres Wesens, in ihrer eigentlichen Gesinnung sich gar nicht unterscheiden von den Philistern, die sie verspotten. Sie sind Philister des Neuen, wie die andern Philister des Traditionellen sind. Von solchen Dichtern ist Reicke grundverschieden. In ihm ist auch nicht eine Spur von Philistertum. Eben darum steht er den Dingen objektiv, als wahrer Künstler gegenüber. Das hat bewirkt, daß der Mann, den er der Cornelie gegenüberstellt, der Maler Ragnar Andresen, eine so prächtige Gestalt geworden ist. Ein echter Bekenner der Freiheit, ein Mensch, dem dieses Bekenntnis natürlich ist wie eine leibliche Triebfeder. Man wird lange suchen müssen, bis man unter den modernen dramatischen Typen eine so posenlose Persönlichkeit finden wird.

Und ebenso wahr wie diese modernen Gestalten sind die einer alt gewordenen Kultur. Die Geheimratsfamilie, aus der Cornelie herausgewachsen ist, der Leutnant Botho Thaden, mit dem sie verlobt ist und von dem sie sich los macht, um zu dem ihr kongenialen Ragnar zu flüchten: alles von klarer Wahrheit. Nirgends

eine andere Tendenz als die, die Charaktere des Lebens begreiflich erscheinen zu lassen. Nirgends die falsche Gegenüberstellung des vortrefflichen Neuen und des bösen Alten. Aber überall das Bewußtsein, daß das Neue sich naturgemäß aus dem Alten entwickelt hat, daß dieses Neue doch die vom Alten vererbten Züge noch an sich tragen muß. Nicht bloß Berechtigung des Zukünftigen, sondern durchaus auch Verstehen des Vergehenden.

Solche Charaktere sind in eine Handlung gefaßt, die nichts hat von dem oft so Gemachten dramatischer Entwickelungen und auch nichts von den überraschenden szenischen Wendungen. Wie das Leben in Irrgängen verläuft, so verläuft diese Handlung. Wir haben fast in jedem Augenblicke das Gefühl, alles könnte auch anders werden. So ist es auch im Leben. Gewiß herrscht überall Notwendigkeit, aber gerade diese Notwendigkeit: sie ist eine treue Schwester des Zufalls. Hinterher sagen wir uns: es hat alles so werden müssen; vorher haben wir nur die Perspektive in unzählige Zukunftsmöglichkeiten. Das ist bei Reicke in Form einer feinen dichterischen Künstlerschaft vorhanden. Es gibt in seinem Drama keine grotesken Überraschungen, aber es gibt auch das peinliche Vorhersehen des Ausgangs nicht, das uns so oft in der Dichtung als Lebensunwahrheit erscheint.

Besonders anziehend ist Reickes Stimmungsmalerei. Mit einfachen, dezenten Mitteln stellt er das Münchener Maleratelier, in dem Cornelie die Luft der Freiheit atmet, vor uns hin; und mit ebensolchen Mitteln verkörpert er das Milieu der Berliner geheimrätlichen Häuslichkeit.

Ein freier, durch kein Vorurteil getrübter Blick für das Wirkliche tritt mir bei diesem Dichter entgegen. Ein Blick, der das Äußere der Lebensvorgänge ebenso anschaulich ergreift wie die im Innern der Menschenseele sich abspielenden Erscheinungen. Wir haben es mit einem Manne zu tun, der keine grellen Farben, keine starken Lichter und Schatten braucht, um zu sagen, was er zu sagen hat. Mit einem Kenner der Übergänge in den Erscheinungen haben wir es zu tun. Ein realistischer Dichter ist Georg Reicke, zugleich mit jenem Zug nach dem Idealismus, den das Leben selbst hat.

«KÖNIG HARLEKIN»

Ein Maskenspiel in vier Aufzügen von Rudolf Lothar

Aufführung durch das Wiener Deutsche Volkstheater im Deutschen Theater, Berlin

Ein «Maskenspiel» auf die dramatischen Notwendigkeiten hin prüfen wie ein ernstes Drama, scheint mir auf gleicher Stufe zu stehen mit dem Beginnen des Anatomen, der eine Karikatur auf die anatomische Richtigkeit hin prüft. Ich würde das nicht erst sagen, wenn nicht Kritiker, die in Betracht kommen, sich zu Rudolf Lothars «König Harlekin» so verhalten hätten. Mir ist vor allen Dingen eines klar geworden. Wir haben hier ein Drama, in dem Humor in des Wortes allerbester Bedeutung lebt. Prinz Bohemund kehrt nach zehnjähriger Abwesenheit in das Elternhaus zurück. Sein Eintreffen fällt mit des Vaters Sterbestunde zusammen. Dieser Vater war dem Reiche ein schlimmer König. Sein Bruder Tancred ein noch schlimmerer Kanzler. Die Königin hat sich blind geweint über das Unglück ihres armen Landes. Auch von Bohemund als Nachfolger kann sie sich nichts Gutes versprechen. Ihm fehlt jeder Ernst. Er ist nur in der Welt umhergezogen, um sich zu amüsieren. Statt Bundesgenossen bringt er sich eine Schauspielertruppe mit. Harlekin kopiert mit grossem Geschick den Prinzen selbst. Wenn diesem in galanten Abenteuern etwas schief gegangen ist, so daß Prügel bevorstehen, muß flugs Harlekin die Königsmaske aufsetzen und die Prügel statt seines Herrn einheimsen. Columbine, ein anderes Mitglied der Truppe, soll durch ihre weiblichen Reize dem Prinzen die Zeit vertreiben. Aber Harlekin liebt Columbine und ist auf seinen Herrn fürchterlich eifersüchtig. Gerade in dem Augenblicke, in dem der alte König seinen Geist aufgibt, führt diese Eifersucht Harlekin so weit, daß er den Prinzen mordet. Nun kommt ihm seine Geschicklichkeit, den Herrn zu kopieren, zu Hilfe. Er steckt sich in dessen Maske, erklärt sich für den Prinzen und behauptet, er habe Harlekin totgeschlagen. Also wird Harlekin König. Der gewohnt ist, nur auf Brettern zu spielen, die die Welt bedeuten,

soll in der wirklichen Welt eine Rolle spielen. Und das bringt er nicht fertig. Er will wirklicher König sein. Er stößt auf Tancreds Widerstand, der in dem König nur die willenlose Ausfüllung des Königsgedankens sieht. Nicht der König soll regieren, nein, dieser abstrakte Gedanke soll herrschen, und die Person ist gleichgültig. Der Schauspieler kann Menschen spielen: Sein Spiel ruht auf dem Glauben, daß die Menschen, die seinen Figuren zu Vorbildern dienen, wirkliche Menschen seien. Weil er beim Übertritt in die Wirklichkeit diesen Glauben meint beibehalten zu können, ist er in dieser Wirklichkeit unmöglich. Tancred beschließt, ihn ermorden zu lassen, um einen nicht vollsinnigen Königssproß auf den Thron zu setzen. Harlekin rettet sich wieder in sein Schauspielerleben zurück, nachdem er in einem heiteren Spiel, wieder in den Harlekin zurückverkleidet, dem Hof die Erfahrungen gezeigt, die er in den Tagen seines Königseins gemacht hat. Der Königsgedanke wird mit dem nicht vollsinnigen Sprossen ausgefüllt.

Keine bittere Satire, sondern eine humorvolle Dichtung haben wir vor uns. Der Dichter begreift die Notwendigkeiten des Lebens und schildert sie ohne Pessimismus; aber er findet die humoristische Stimmung, die es allein möglich macht, über den Pessimismus hinwegzukommen. Rudolf Lothar hat glücklich eine Klippe vermieden. Es lag nahe, den Gedanken auszuführen: «Ein Komödiant könnt' einen König lehren.» Fritz Mauthner hält das für das Bessere. Harlekin hätte mit seinen höheren Zwecken wachsen können; er, als Komödiant, hätte an wahrer Klugheit und Menschlichkeit einen Tancred übertreffen können. Mir scheint, daß Lothars dramatische Grundidee tiefer ist. Denn Harlekin ist nicht deshalb ein unmöglicher König, weil er zum Königsein unfähig ist, sondern deshalb, weil er fähig ist. Er scheitert nicht daran, daß er einen König nicht lehren könnte, sondern daß die Belehrung unmöglich ist.

Die einzig mögliche Stimmung, die dieser Gedanke erträgt, ist die humoristische. Ein tragischer Ausgang wäre unerträglich. Man denke sich: Harlekin gehe unter, weil er König spielen will und nicht kann! Das wäre nicht tragisch, sondern lächerlich. Aber ein

Schauspieler, der merkt, daß er nicht König sein kann, weil er als Repräsentant eines abstrakten Gedankens den Inhalt seiner Persönlichkeit aufgeben müßte, und der sich aus dem Staube macht, als er das merkt: das wirkt humoristisch.

Wer an Stelle des Lotharschen Dramas eine Tragödie haben will, der will eben ein anderes Drama. Aber ein solcher bedenkt nicht, daß Lothars Harlekin keine Mission auf sich nimmt, sondern eine Rolle. Er glaubt, nur auf der Bühne sei das Bedeuten die Hauptsache. Er muß es erleben, daß dies auch im Leben sein soll. Im Spiel verträgt er das Bedeuten, im Leben nicht. Also fort auf den Schauplatz, wo das Bedeuten am Platze ist. Etwas bedeuten, das will Harlekin gern, wenn er bloß mit der Prätention aufzutreten braucht, etwas zu bedeuten; soll er aber etwas bedeuten mit der Prätention, dies zu sein, so wird ihm das Bedeuten unerträglich.

Lothars Gestalten sind so lebensvoll, wie humoristische Figuren nur sein können. Man kann an solchen Figuren Übertreibungen nicht missen. Nur müssen die Übertreibungen sinnvoll den Gedanken verkörpern. Wir dulden es gern an der Zeichnung einer Persönlichkeit, wenn die Nase vergrößert ist, sobald wir uns klar darüber sind, daß in dieser Nasenvergrößerung eine Charakteristik liegt, zu der wir kommen, wenn wir in unserer Empfindung die Eigenschaft in den Vordergrund treten lassen, der die Vergrößerung der Nase als Zeichen dient.

Über die Aufführung habe ich zu sagen, daß ich Herrn Kramer in der Hauptrolle (Harlekin) prächtig fand, wenn ich die Schwierigkeit in Betracht ziehe, die darin liegt, von einem wirklichen Harlekin zu einem gespielten König den Übergang begreiflich zu machen. Frau Albach-Retty habe ich zwar schon in Rollen gesehen, die sie besser spielt; doch möchte ich ihr auch diesmal volle Anerkennung entgegenbringen für die Durchführung der Aufgabe, die den Eindruck des fein Abgetönten machte. Ich möchte auch über die Regie das beste Urteil fällen; es waren ein tadelloses Zusammenspiel und gelungene Bühnenbilder zu beobachten.

«DAS NEUE JAHRHUNDERT»

Eine Tragödie von Otto Borngräber
Mit einem Vorwort von Ernst Haeckel

Besprechung und anschließend Kritik der Aufführung im Alten Theater, Leipzig

Es ist ein Wagnis, das Otto Borngräber mit seiner Giordano Bruno-Tragödie unternommen hat. Er wird manche Enttäuschungen – fürchte ich – erleben. Ich wünschte, daß ich mich täusche. Aber ich zweifle, daß unsere Zeit die Unbefangenheit haben wird, den Intentionen dieses Dramatikers zu folgen. Wir leben in einer Epoche der kleinen Perspektiven. Und Otto Borngräber hat einen Menschen mit einer denkbar größten Perspektive dramatisiert. Trotz der Feste, die im Februar dieses Jahres zu Ehren Giordano Brunos abgehalten worden sind, trotz der dithyrambischen Artikel, die über ihn geschrieben worden sind, glaube ich nicht, daß das Publikum dieses «Übermenschen andrer Art», wie ihn Ernst Haeckel in seiner Vorrede zu dem Drama nennt, ein sonderlich großes ist. Denn ich kann nicht an die innere Wahrheit dieses Giordano Bruno-Kultus glauben. Man erlebt zu charakteristische Symptome für die kleinliche Denkweise unserer Zeit. Ich gestehe, daß es für mich geradezu niederdrückend ist, eines dieser Symptome jetzt in dem Kampfe gegen das vor kurzem erschienene Buch Ernst Haeckels «Die Welträtsel» zu beobachten. Wie oft hat man Gelegenheit, die aus den verborgensten Winkeln der Seelen unserer Zeitgenossen hervorkriechende Freude wahrzunehmen über die Angriffe, die sich von theologischer Seite gegen Haeckels Kampf um die neue Weltanschauung vernehmen ließen. Ein Kirchenhistoriker in Halle, Loofs, glaubt ohne Zweifel mit seiner nun schon in mehreren Auflagen erschienenen Broschüre «Anti-Haeckel» innerhalb der Gegnerschaft gegen Haeckel den Vogel abgeschossen zu haben. Er hat gefunden, daß einige Kapitel in Haeckels Buch gegen Vorstellungen verstoßen, die sich gegenwärtig die Kirchenhistorie über den Zusammenhang gewisser Tat-

sachen gebildet hat. Haeckel hat sich in den betreffenden Kapiteln an das Buch eines englischen Agnostikers, Stewart Ross, angelehnt, das in deutscher Sprache unter dem Titel «Jehovas gesammelte Werke» erschienen ist. Dieses Buch ist in Deutschland wenig bekannt. Die meisten Leser Haeckels werden von dessen Daseins erst aus den «Welträtseln» Kenntnis erhalten haben. So ist es auch Loofs gegangen. Er hat es nun in seinem «Anti-Haeckel» einer Kritik vom Standpunkte des heutigen «aufgeklärten» protestantischen Kirchenhistorikers unterzogen. Diese Kritik ist vernichtend ausgefallen. Was die heutige Bibelkritik, die historische Erforschung der Evangelien und der anderen kirchengeschichtlichen Quellen als «Tatsachen» festgestellt hat, daran hat sich Ross schwer versündigt. Loofs kann sich nun in der Verurteilung des Buches nicht genug tun. Er bezeichnet es als ein Schandbuch, eingegeben von kirchengeschichtlicher Unwissenheit und gotteslästerlicher Denkweise. Man kann nun leider bemerken, daß er mit seinem Urteile auf einen großen Kreis von Gebildeten Eindruck gemacht hat. Bis zum Überdruß kann man es wiederholen hören, Haeckel hätte sich durch die Schrift des englischen Ignoranten «hereinlegen» lassen.

Alle diese Urteile aus dem Munde «Gebildeter» beweisen mir nur eines. Ihnen hat die Weltanschauung Haeckels etwas Unbehagliches. Aus unbestimmten Gefühlen heraus ist ihnen die alte christliche Dogmatik doch lieber als die moderne Naturanschauung. Aber diese Anschauung hat einen zu guten Grund, als daß es leicht würde, gegen sie selbst anzukämpfen. Die Tatsachen, auf die sich Haeckel stützt, sprechen zu deutlich. Man vergibt sich zu viel, wenn man gegen diese Weltanschauung sich offen verschließt. Das hindert nicht, daß man ein inniges Behagen empfindet, wenn ein Theologe kommt und Haeckels Dilettantismus in der Kirchengeschichte nachweist. Man ist da in der Lage, gleichsam von hinten herum, ein absprechendes Urteil über die neue Weltanschauung zu fällen. Man tritt nicht offen dem Monismus des großen Naturforschers gegenüber. Dazu gehörte Mut. Den hat man nicht. Aber man kann sich hübsch das Urteil zurechtzimmern: ein Mann wie Ernst Haeckel, der so naiv auf die

Ignoranz eines Stewart Ross hereinfällt, kann uns doch in unseren Vorstellungen nicht tief erschüttern. Loofs selbst hält mit einem ähnlichen Urteil nicht zurück. Er streicht geradezu Haeckel aus der Liste der ernsten wissenschaftlichen Forscher, weil dieser sich auf ein angeblich so «unwissenschaftliches» Buch wie das von Ross stützt.

Man nehme aber doch dieses Buch einmal zur Hand. Wer es ohne Befangenheit liest, wird – das wage ich durchaus zu behaupten – nicht genug erstaunen können über die tiefe innere Unwahrhaftigkeit der Loofsschen Kritik. Denn nach dieser muß er unbedingt glauben, daß er die Schrift eines frivolen Menschen vor die Augen bekommt, dem es nicht um Wahrheit zu tun ist, sondern um die Verspottung von Überzeugungen, die Millionen von Menschen heilig sind. Statt dessen erhält er das Buch eines tiefernsten Mannes, dem man bei jedem seiner Sätze einen gewaltigen Kampf um die Wahrheit nachempfindet, der offenbar Seelenkrisen hinter sich hat, von denen sich Leute wie Loofs in dem bequemen Ruhekissen ihrer Kirchenhistorie keine Vorstellung machen. Heiliger Eifer für Menschenwohl und Menschenglück haben hier eine Persönlichkeit zu Zornesworten inspiriert gegen hergebrachte Vorurteile, die sie für ein Menschenunglück hält. Mit keinem leichtsinnigen Absprecher hat man es zu tun, sondern mit einem Entrüsteten, der die Geißel schwingt, weil er die Wahrheit von Pharisäern entstellt glaubt.

Ich brauche den Hintergrund dieser Tatsache, um an einem bemerkenswerten Symptom die Zweifel, die ich oben ausgesprochen habe, in die Empfänglichkeit des Publikums für die Borngräbersche Tragödie zu rechtfertigen. Ich kann nur noch einmal sagen: ich möchte, daß ich mich gründlich täusche und daß sich erfülle, was Haeckel am Schlusse seines Vorwortes ausspricht: «Wir können nur den herzlichen Wunsch aussprechen, daß die große, ganz auf der Höhe unserer Zeit stehende Tragödie nicht nur als veredelndes wie spannendes Buch einen weiten Leserkreis finden, sondern auch durch baldige Aufführung auf einer größeren deutschen Bühne die ihr sicher gebührende Würdigung und Wirkung finden möge.»

Ich glaube nicht, daß das Drama vor dem Richterstuhle derjenigen Ästhetiker, die in den letzten zwei Dezennien sich in ihren Anschauungen befestigt haben, Gnade finden wird. Wer die dramatische Technik der «Modernen» für die einzig mögliche hält, wird kein sonderlich günstiges Urteil über «Das neue Jahrhundert» fällen. Weder vor dem naturalistischen noch vor dem symbolistisch-romantischen Forum der letzten Jahre wird Borngräbers Technik mit ihrer Hinneigung zur dekorativen Schönheit, zur Stilisierung bestehen können. Wer freilich tiefer geht, wird seine Freude haben an dieser Stilisierung, die einen Renaissancehelden dramatisiert mit unverhohlener Freude an renaissancemäßigen Formen. Ich glaube, in Borngräber einen Dichter zu erkennen, der sich mit seinem Geschmacke ferngehalten hat von den Sympathien und Antipathien des Tages. Für seine künstlerische Form setzt er ein Publikum voraus, dessen Freude an der Formenschönheit nicht ganz verloren gegangen ist in den Neigungen des Zeitgeschmackes. Ich will damit nicht sagen, daß ich ein rückhaltloser Lober des Dramas in ästhetischer Beziehung sei. Ich finde nicht, daß Borngräber schon ein Meister des Stils ist, den er sich gewählt hat. Aber alles dieses scheint mir zurückzutreten hinter der großen Weltanschauungsperspektive, die sich in dem Werk ausspricht. Es wird sich nicht darum handeln, ob Borngräber den ästhetischen Urteilern dieser oder jener Richtung eine tadellose Tragödie geliefert hat, sondern ob eine Tendenz dazu vorhanden ist, daß sich die große Weltanschauung, für die uns der vor drei Jahrhunderten in Rom verbrannte Märtyrer ein erster Repräsentant ist, von einer Elite von geistigen Kämpfern auf eine größere Menschenmenge überträgt.

Wer imstande ist, mit Brunos Weltperspektive zu empfinden, der allein kann ein Gefühl haben für die tragische Gewalt, die sich in dieser Persönlichkeit ausspricht. Diese Tragik liegt in dem Verhältnis, welches Brunos Persönlichkeit zu der Umwälzung der Weltanschauung hat, die durch Männer wie Kopernikus oder Galilei heraufgeführt worden ist. Kopernikus und Galilei haben Bausteine zu der Weltanschauung geliefert, an deren Ausbau die letzten Jahrhunderte gearbeitet haben. Bruno ist einer von den-

jenigen, die zu jener Zeit mit weitausschauendem Zukunftsblick in großen Umrissen die Wirkungen gezeichnet haben, die durch Kopernikus und Galileis Ideen für die Auffassung der Natur des Menschen folgen müssen. Er sprach Wahrheiten aus, für die erst die ersten tatsächlichen Keime vorhanden waren. Er tat es in einer Zeit, in der diese Keime noch nicht die Wachstumsfähigkeit hatten, sich zu einer Weltanschauung auszubilden. Borngräber stellt mit feinem Sinne Galileis Gestalt der Brunos gegenüber. Galilei ist keine tragische Persönlichkeit, trotzdem er unstreitig derjenige ist, dem wir mehr verdanken als Bruno, wenn wir auf die Bausteine sehen, aus denen sich unsere Weltanschauung zusammensetzt. Ich kann mir Bruno ganz wegdenken aus dem Entwickelungsgange des Geistes in den letzten Jahrhunderten. Auch ohne daß er an der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts die Gedanken vorausgenommen hat, die mich heute erfüllen, könnten diese doch genau dieselben sein, die sie sind. Ein Gleiches ist bei Galilei nicht der Fall. Ohne Galilei gäbe es keinen Newton, ohne Newton keinen Lyell und Darwin und ohne Lyell und Darwin keine moderne naturwissenschaftliche Weltanschauung. Ohne Giordano Bruno gäbe es das alles. Galilei ging nicht über das hinaus, wozu ihn unbedingt seine physikalische Grundlage nötigte; Bruno verkündete Dinge, die eine Persönlichkeit mit Galileis Gesinnung erst heute für sich in Anspruch nehmen kann. Darin liegt Brunos tiefe Tragik.

Ich mußte bei der Lektüre von Borngräbers Buch unausgesetzt an einen einsamen Kämpfer unserer Tage denken, an den tapferen Eugen Reichel. Er hat eine Persönlichkeit aus dem sechzehnten Jahrhundert vor unsere Augen gestellt, an der wir die Tragik in noch ganz anderem Sinne verwirklicht finden, für die uns Borngräber Giordano Bruno als Repräsentant hinstellt. Nach Reichels Überzeugung starb 1586 ein Mann, der damals die Welt in unserem heutigen Sinne angesehen hat und dessen Andenken bisher völlig ausgetilgt ist aus dem Gedächtnisse der Menschheit.

Reichel ist der Ansicht, daß dem Tieferblickenden sich in Shakespeares Dramen und in dem «Novum organon» Baco von Verulams eine gewaltige, genialische Persönlichkeit offenbare, die

als Dichter und Denker gleich groß ist, die aber, ohne von der Mitwelt verstanden worden zu sein, in Vergessenheit gestorben ist. Wie die Dramen Shakespeares vor uns liegen, sind sie nicht das Werk ihres ursprünglichen genialischen Schöpfers, sondern durch Verstümmelung, dilettantische Ergänzung und Umarbeitung des Nachlasses entstanden. Ebenso ist das «Novum organon» in der auf uns gekommenen Gestalt ein Werk, in dem zwei Geister zu verspüren sind, ein ursprünglicher, auf der Höhe kopernikanischer Naturauffassung stehender, der am Ende des sechzehnten Jahrhunderts schon in der Weltanschauung lebte, deren Bau die drei folgenden vollendet haben, und ein nachstümpernder Scholastiker. Baco von Verulam sei diese nachstümpernde Persönlichkeit gewesen. Er habe den Nachlaß des vergessenen Genius sich angeeignet, in der angedeuteten Weise «umgearbeitet», den philosophischen unter seinem Namen, den dramatischen unter dem Namen des Stratforder Schauspielers Shakespeare der Mit- und Nachwelt übergeben. Ich bin heute noch außerstande, über diese große Frage, der Reichel seine Kräfte geschenkt hat, mir ein Urteil zu bilden. Man nehme an, man könnte Reichel zustimmen: dann enthüllt sich uns in dem Genius aus dem sechzehnten Jahrhundert, den er hinter den Werken Bacons und Shakespeares sieht, eine Gestalt von tiefster Tragik. Von einer Bruno-Tragik ins Unermeßliche übersetzt. Bruno hat eine feindliche Macht getötet. Sein Werk konnte sie nicht zerstören. In dem Bewußtsein, daß sich vor diesem Werk seine Feinde mehr fürchten als er vor ihrem Urteile, scheidet er aus dem Leben. Dem englischen Genius hat die Urteilslosigkeit der Zeitgenossen das Werk zerstört; sie hat ihn nicht bloß leiblich, sie hat ihn geistig gemordet. In großen Zügen hat Eugen Reichel diese Tragik in seiner «Meisterkrone» dramatisch gestaltet. Er hat nicht wie jetzt Borngräber einen wirklichen, historischen Vorgang poetisch gestaltet, sondern eine symbolische Handlung zugrunde gelegt. Ohne Zweifel wird dadurch für denjenigen, der die Tragik der in Betracht kommenden Persönlichkeit zu fühlen imstande ist, die Perspektive vergrößert. Einem größeren Publikum wird das tragische Problem, um das es sich handelt, durch Borngräbers Werk doch nähergebracht.

Borngräbers Drama soll demnächst in Leipzig eine durch einen Kreis von Freunden des Werkes veranlaßte Aufführung erleben. Mögen derselben andere nachfolgen, und mögen sich bald auch unsere Bühnen (in Berlin) ermannen, der Bruno-Tragödie die Pforten zu öffnen. Sie können dann eine schöne Aufgabe erfüllen in dem großen Kampf um den «neuen Glauben». «Der gewaltige, gerade jetzt ‚das neue Jahrhundert' einläutende Kampf zwischen ‚dem alten und neuen Glauben', zwischen Kirchenreligion und Geistesreligion, zwischen Geistesknechtschaft und Geistesfreiheit tritt uns in Borngräbers Dichtung packend entgegen» (E. Haeckel im Vorwort). Bedeutendes könnte zum Verständnisse dieses Kampfes durch würdige Aufführungen dieses Dramas beigetragen werden. Soll die Bühne ein Bild der Welt geben, so darf sie sich nicht ausschließen von dem Höchsten, was es für Menschen in dieser Welt gibt, von den geistigen Bedürfnissen.

*

Einen schönen Festabend erlebten wir am 7. Juli 1900 in Leipzig durch die Aufführung der Giordano-Tragödie Otto Borngräbers «Das neue Jahrhundert». Ich komme in der nächsten Nummer auf die wohlgelungene Aufführung, die uns eine hervorragende Leistung des Dresdener Hofschauspielers Paul Wiecke (als Giordano Bruno) brachte, zurück.

*

Es war ein schönes Fest der monistischen Weltanschauung, das wir am 7. Juli im Alten Theater in Leipzig mitmachten. Was ich über das Drama Otto Borngräbers zu sagen habe, findet man in dieser Wochenschrift. Es war keine leichte Aufgabe, der sich die Dresdener Hofschauspieler Paul Wiecke und Alice Politz mit den Künstlern des Weimarischen Theaters unterzogen. Aber eine um so dankbarere. Man darf die Lösung als eine vorläufig gelungene bezeichnen. Die große Gestalt Giordano Brunos, die wie ein Symbol der siegesgewissen Weltanschauung erscheint, die den Kampf aufgenommen hat gegen die Finsternis und den blinden Offenbarungsglauben, fand eine würdige Darstellung durch Paul

Wiecke. Otto Borngräber und alle, die seine Sache vertreten, dürfen es mit Dank begrüßen, daß ihr Held diesen Darsteller gefunden hat. Paul Wiecke erscheint um so bedeutender, je bedeutender die Aufgaben sind, die ihm gestellt sind. Er fand den rechten Ton für die Mitte, die hier einzuhalten war, zwischen dem Realismus, der als künstlerischer Begleiter notwendig zur monistischen Weltanschauung gehört, und jener monumentalen Kunst, die sich bewußt ist, daß durch sie eine Weltanschauung zum Ausdruck kommt, der der Stempel des Ewig-Wirksamen aufgedrückt ist. Das Gewicht dieser Weltanschauung lebte in dem edel-maßvollen Spiel Paul Wieckes sich vortrefflich aus. Herzenswarm und hoheitsvoll zugleich waren die Töne, die der Künstler anzuschlagen verstand. Durch Alice Politz fand die vornehme Dame Venedigs, die mit hingebungsvoller Seele die neue Lehre ergreift, eine treffliche Darstellung. Der Regie stellt das Drama und dürften wohl auch die Verhältnisse, unter denen die Aufführung stattfand, keine geringen Aufgaben gestellt haben. Der Regisseur Grube vom Weimarer Hoftheater hat diese Schwierigkeiten meisterhaft bewältigt. Ihm gebührt besonderer Dank von seiten derjenigen, die ihre rückhaltlose Freude an der Festaufführung gehabt haben. Der Raum gestattet uns nicht mehr, als von den anderen, die sich um die gute Sache verdient gemacht haben, einige Namen zu nennen. – Wir heben heraus Herrn Krähe (Thomaso Campanella), Herrn Berger (Jesuit Lorini), Herrn Franke (Buchhändler Ciotto), Herrn Niemeyer (protestantischer Kerkermeister und Petrucci). Die Leipziger Studentenschaft hat sich um die Darstellung der Volksszenen verdient gemacht. Mit voller Befriedigung verließen wir das Theater und merkten dann erst bei der Nachfeier etwas von den Verdiensten, die sich so mancher «hinter den Kulissen» erworben hatte. Der flüchtige Abend hat uns natürlich da keinen vollen Einblick gewährt. Aber eines Mannes möchten wir denn doch noch gedenken: Burgs, aus dessen zufriedenen Mienen bei der Nachfeier die Sorgenfalten, die ihm die vorhergehenden Tage bei den Vorarbeiten gebracht haben, sich nicht ganz haben tilgen lassen. Das Erträgnis der Aufführung ist zum Besten des Schriftstellerheims in Jena bestimmt.

«DER BUND DER JUGEND»

Lustspiel von Henrik Ibsen

Aufführung im Lessing-Theater, Berlin

«Wenn es nur richtige Porträtbüsten wären, was ich da mache, Maja!» «Es sind trotzdem keine eigentlichen Porträtbüsten, sag' ich dir... Es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes in und hinter diesen Büsten, – etwas Heimliches, was die Menschen nicht sehen können. – Nur ich kann es sehen. Und dabei amüsiere ich mich so köstlich. – Von außen zeigen sie jene ‹frappante Ähnlichkeit›, wie man es nennt, und wovor die Leute mit offenem Munde dastehen und staunen, – aber in ihrem tiefsten Grund sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängohrige, niedrigstirnige Hundeschädel und gemästete Schweinsköpfe, – und blöde, brutale Ochsenkonterfeis sind auch darunter – alle diese lieben Tiere, die der Mensch nach seinem Bilde verpfuscht hat. Und die den Menschen dafür wieder verpfuscht haben. – Und diese hinterlistigen Kunstwerke bestellen nun die biederen, zahlungsfähigen Leute bei mir. Und kaufen sie in gutem Glauben – und zu hohen Preisen. Wiegen sie schier mit Gold auf, wie man zu sagen pflegt.»

An diese Selbstbekenntnisworte Ibsens, die er dem Professor Rubek in seinem «Epilog» («Wenn wir Toten erwachen») in den Mund legt, mußte ich unausgesetzt denken, als ich (am 1. September) den «Bund der Jugend» im Lessing-Theater auf mich wirken ließ. Es war am 18. Oktober 1869, als dies Lustspiel bei seiner Erstaufführung am Christiania-Theater eine radikale Ablehnung erlebt hat. Und es erweckt sonderbare Empfindungen, *den* Ibsen vor sich zu haben, der im Stile der französischen Sittenkomödie die großen Weltanschauungsideen, die er später in solcher Lapidarschrift vor uns hinstellt, wie in einer Posse verpuppt hat. Es ist heute unmöglich, diesen früheren Ibsen nicht von dem Gesichtspunkte aus zu beurteilen, den uns seine späteren Werke liefern. Alle die Motive, die in «Nora», «Volksfeind», in den «Stützen der Gesellschaft» und so weiter sich voll ausleben, sie

liegen bereits hier angedeutet. Schon steht er vor uns, der große Ironiker, der aus Realismus *nicht* Vollmenschen, sondern Menschensymbole geschaffen hat, weil er weiß, daß der *reale,* der Vollmensch ein Ideal ist, das nicht leibhaftig unter uns wandelt. Die Menschen, mit denen er lebt, erinnern Ibsen nur an diesen oder jenen Charakterzug des Menschen, wie uns Tiere an diese oder jene menschlichen Charaktere erinnern. Sind denn diese Nora, diese Hedda Gabler, dieser Rosmer und wie sie alle heißen nicht bloße Menschensymbole? Im «Bund der Jugend» sehen wir diese Art, menschliche Charakterzüge zu symbolisieren, noch wesentlich gesteigert. Dieser Rechtsanwalt Stensgård, der gar kein Mittel scheut, um zu Macht und Einfluß zu gelangen, dieser Kammerherr Bratsberg, dieser bankerotte, ewig nörgelnde und prozessierende Kaufmann David Hejre, dieser Parvenu Monsen: sie alle sind Karikaturen im vollsten Sinne des Wortes; und nicht minder ist die ganze Handlung eine Karikatur, die sich im letzten Akt sogar zu einem wüsten Hohn auf alle Natürlichkeit steigert. Äußerlich genommen unterscheidet sich dieser «Bund der Jugend» in nichts von einer französischen Sittenkomödie Dumasschen Genres. Und dennoch verlassen wir die Vorstellung in dem Bewußtsein, etwas gesehen zu haben, das Größe atmet. Es ist die Größe, die von all den Geistern ausgeht, die hinter die Kulissen des Weltgeschehens zu schauen wissen. Dieser Blick hinter die Kulissen beleuchtet die Menschen so, wie sie im «Bund der Jugend» gezeichnet sind. Sie sind nicht so, aber sie wären so, wenn sie nicht Lügenhüllen um sich trügen. Ibsen zeichnet die Wahrheit in den wandelnden Lügen der Weltbühne. Sozusagen die «Dinge an sich» der Menschen stellt er vor uns hin. Das ist es, was Ibsen zu dem großen Ironiker macht. Da steht ein Mensch vor ihm mit wohlgebildetem Antlitz. Aber dies Antlitz lügt. Nimmermehr dürfte er dies Antlitz tragen, wenn das Äußere zeigen sollte, was auf dem Grunde der Seele schlummert. Da müßte er eine häßliche Schweineschnauze oder eine Pferdeschnute haben. Ibsen gibt sie ihm. – Und wenn uns das im «Bund der Jugend» noch mehr in die Augen fällt als in Ibsens späteren Stücken: wie er Seelenwahrheit und dabei Körperunwahrheit, Karikatur zeichnet, so rührt das

lediglich davon her, daß die Ideen, die Weltanschauung, später höher, voller, ausgebildeter geworden sind, so daß wir dann die Karikatur hinnehmen, weil uns die Ideen ganz in Anspruch nehmen. Im «Bund der Jugend» ist noch alles Ideelle nur angedeutet, noch wie eine dunkle Empfindung, wie eine Ahnung nur in des Dichters Seele vorhanden. Alle die sozialpsychologischen Motive, die in Ibsens Dramen dann eine Sprache führen, aus der künftige Kulturhistoriker ein volles Bild dessen schöpfen werden, was in unserer Zeit an geheimen und offenbaren Triebkräften pulsiert: alle diese Motive werden hier bereits angeschlagen. Jenseits dessen, was sie darleben, werden die Menschen betrachtet, und jenseits der Gestalt, die es dem Porträtisten bietet, wird das Leben hier geschildert. Als der «Bund der Jugend» bei seiner Erstaufführung so radikal abgelehnt worden ist, da hatte namentlich der Umstand Schuld, daß zuletzt scheinbar die Reaktionäre recht behalten, daß *sie* in ihren alten Traditionen doch noch fester stehen als die liberalen Streber. Aber, was ging Ibsen schon damals Reaktion und Liberalismus an. In ihnen sah er keine Menschen-Lebensäußerungen, sondern Masken; und hinter diesen Masken sah er Menschen, die im Grunde nichts dafür können, ob sie reaktionäre oder liberale Streber sind.

«DER GNÄDIGE HERR»

Drama in drei Akten von Elsbeth Meyer-Förster

Aufführung der Sezessions-Bühne, Berlin

Mit der dritten ihrer Leistungen, der Aufführung des dreiaktigen «Dramas» «Der gnädige Herr» von Elsbeth Meyer-Förster, hat die Sezessions-Bühne ihrem Publikum ein nicht leicht lösbares Rätsel aufgegeben. Es ist zwar bekannt, daß über die Marlitt von ehedem heute geschimpft wird, über die Marlitt von heute, die doch wohl Elsbeth Meyer-Förster zweifellos ist, Lobsprüche über Lobsprüche uns an die Ohren sausen. Daß aber ein solches Mode-

urteil die Leiter der Sezessions-Bühne hat bewegen können, ein über alle Maßen kindliches Machwerk ihrem Spielplan einzuverleiben, das tut weh, besonders wenn man – wie ich – voller Anerkennung sein möchte für die schönen Bestrebungen dieser Leiter.

Der Inspektor eines polnischen Gutes ist alt geworden und erhielte zweifellos die Kündigung, wenn sich seine ältere Tochter nicht dazu herbeiließe, mit dem Gutsbesitzer «Sechsundsechzig zu spielen». Sie hat Moral im Leibe und muß von ihrer Mutter und von ihrem – Bräutigam scharf bearbeitet werden, um dem «gnädigen Herren» und damit auch ihrer Familie und auch diesem Bräutigam gefällig zu sein. Denn auch das Schicksal dieses Bräutigams hängt davon ab, daß seine Braut «Sechsundsechzig spielt». Er ist provisorischer Lehrer und kann nur auf definitive Anstellung hoffen, wenn ihm der Gutsherr gewogen ist. Der brave Lehrer ist nicht dumm. Er will leben, und warum sollte er ein behagliches Dasein nicht einem Monopol auf seine Gattin vorziehen. Damit ein paar Episoden geschaffen werden können, ist noch ein Gutspraktikant da, der des Lehrers Braut liebt, der des Lehrers rote Krawatte – hier ist sie nicht Symbol einer sozialdemokratischen Gesinnung – haßt, und ein Backfisch, eine jüngere Schwester der «Sechsundsechzig spielenden» Braut, die ohne Unterlaß den Männern nachläuft. Das alles ist in selten unbeholfener Weise zu einem Stück zusammengeschweißt, das auf der Sezessions-Bühne recht mäßig gespielt wird.

ÜBER EINZELNE DARSTELLER

VORTRAGSABENDE

THEATER-CHRONIK

Dr. Wüllner als Othello

Gastspiel im Hoftheater, Weimar

Einen glücklichen, lichtbringenden Einfall hatte derjenige, der zuerst die Größe der Dramen Shakespeares aus dem Umstande erklärte, daß ihr Dichter Schauspieler war. Es kommt dabei weniger in Betracht, daß dieser Dichter die Schauspielkunst berufsmäßig ausgeübt hat, sondern daß er, seinem Grundcharakter nach, eine Schauspielernatur war. Es gehört zum Wesen einer solchen Natur, daß sie, mit völliger Verleugnung der eigenen Persönlichkeit, in fremde Charaktere untertauchen kann. Der Schauspieler verzichtet darauf, er selbst zu sein. Es ist ihm die Möglichkeit gegeben, aus fremden Wesenheiten heraus zu reden. Und er ist um so mehr Schauspieler, je schmiegsamer, je verwandlungsfähiger er ist. Es hat einen tiefsymbolischen Sinn, daß wir von Shakespeare als Person so gut wir gar nichts wissen. Was geht er uns auch als Person an? Er spricht nicht als Person zu uns; er spricht in Rollen zu uns. Er ist das wahre Chamäleon. Er spricht als Hamlet, als Lear, als Othello zu uns. Shakespeare spielt Theater, auch wenn er Stücke schreibt. Er empfindet nicht mehr, was in seiner Seele vorgeht, wenn er die Gestalten seiner Stücke schafft. Weil Shakespeare nur Schauspieler war, deshalb können seine Dramen auch nur von wahren Schauspielern gespielt werden. Es wird immer das Zeichen eines Mangels an einem Schauspieler sein, wenn seine Kunst in Shakespeareschen Dramen versagt.

Diese Gedanken gingen mir letzten Sonntag durch den Kopf, als ich den Othello des Herrn Wüllner gesehen hatte. Ich wurde während der ganzen Vorstellung eine gewisse Ungeduld nicht los. Ich wollte den Othello sehen und sah den ganzen Abend nur Herrn Wüllner. Ich wollte begreifen, wie Othello allmählich in diese furchtbare Wut der Eifersucht hineingeraten kann, und ich lernte nur die Empfindungen kennen, die Herrn Wüllner beherrschen, wenn er den Othello betrachtet. Herr Wüllner hat nicht die Kraft der Selbstentäußerung, die den wahren Schauspieler macht. Er läßt in jedem Augenblicke auf den Grund seines eigenen Wesens schauen.

Man soll gegen Herrn Wüllner nicht ungerecht sein. Seine Kunst ist keine geringe. Er hat eine große Herrschaft über seine Ausdrucksmittel, er ist Meister der schauspielerischen Nuancen. Es wäre müßig, über einzelnes zu reden. Da gibt es vieles zu loben. Aber es ist ärgerlich, wenn man solche Kunst da angewendet sieht, wo die Hauptsache verfehlt ist.

Herr Wüllner war früher gelehrter Philologe. Ich glaube den Gelehrten auch in dem Schauspieler wiederzuerkennen. Dem Gelehrten fehlt die Fähigkeit des Hineinschlüpfens in das Fremde; er betrachtet es nur, er grübelt meist nur darüber. Und Herr Wüllner spielte nicht den Othello, sondern er spielte *über* den Othello. Er spielte das, was er über den Othello ergrübelt hat. Aber was kümmert den Zuschauer, was Herr Wüllner über den Othello empfindet, auch wenn es noch so lebhaft empfunden ist. Ich möchte die Empfindungen und Gedanken des Herrn Wüllner über den Charakter des Othello lieber in einer literarischen Arbeit niedergelegt als auf der Bühne gespielt sehen. Ich bezweifle nicht, daß eine solche Arbeit interessant wäre. Auf der Bühne interessieren mich aber keine interessanten Doktrinen. Da wirken sie uninteressant. Es war deshalb langweilig und ermüdend, den Othello des Herrn Wüllner bis zum Ende anzusehen. Einen Charakter so hinzustellen, daß er wie aus einem Guß dasteht, daß der Zuschauer bei jedem Worte, bei jeder Gebärde, bei jedem Schritt die Empfindung hat, alles das muß so sein: dies vermag, wie es scheint, Herr Wüllner nicht. Man hat bei jeder Einzelheit das Gefühl, diese könnte auch anders sein, ohne daß im ganzen etwas geändert wäre. Eine Mosaikarbeit schauspielerischer Nuancen bot Herr Wüllner, keinen einheitlichen Charakter. Seiner Kunst fehlt der Stil. Sie wirkt manieriert. Sie stellt die Kehrseite des guten Schauspielertums dar. Sie verleugnet alles, was gute Schauspieler groß macht. Herr Wüllner kann den «Doktor» in sich nicht ausmerzen.

ZUR ERÖFFNUNG DES MARIE SEEBACH-STIFTS

Am 2. Oktober 1895 wurde in Weimar das Marie Seebach-Stift eröffnet. Die Stifterin hat sechzehn deutschen Bühnenkünstlern, die durch Alter oder Krankheit für ihren Beruf untauglich geworden sind, ein freundliches Heim geschaffen. Sie hat damit innerhalb der Grenzen, die ihr durch die Verhältnisse geboten waren, eine schöne Idee verwirklicht. Gegenüber der großen Zahl deutscher Bühnenangehöriger hat die Sache allerdings ein bescheidenes Ansehen. Sie kann nur als eine glückliche und sehr dankenswerte Anregung betrachtet werden. Die Stifterin hat es aber verstanden, ein wahrhaft nachahmenswertes Vorbild zu geben. Fände die Nachahmung in reichlichem Maße statt und würde dabei immer ein gleich sicherer Sinn für das den Bedürfnissen Entsprechende bewiesen wie bei Marie Seebach, so wäre in der Tat eine wichtige soziale Frage der deutschen Bühnenkünstler gelöst.

MARIE SEEBACH

Marie Seebach ist am 2. August 1897 in St. Moritz gestorben. Ich gehöre zu denjenigen, welche die große Art, mit der diese Künstlerin das Gretchen, das Klärchen, die Ophelia, die Desdemona in den sechziger Jahren zur Darstellung brachte, nur aus der Theatergeschichte und aus den begeisterten Schilderungen älterer Leute kennen. Von stürmischer Begeisterung der Zuschauer, von rückhaltlosem Beifall der besten Kenner berichten die Theaterhistoriker. Man erhält die Vorstellung, daß Marie Seebach eine Auffassungsweise und Wiedergabe der genannten dichterischen Schöpfungen eigen war, die ein Stück Schauspielkunst für sich darstellt, das in dem Zeitpunkte verloren war, als sie sich nicht mehr jung genug fühlte, jene Gestalten zu verkörpern. Und erst, wenn man

die Augenzeugen ihrer Leistungen reden hört! Wie sich in diesen die Erinnerung an große Kunsterlebnisse in Worten der stürmischsten Begeisterung ausströmt! Man merkt, sie haben von etwas zu erzählen, was sie als einzig in seiner Art schätzen. Zwar gehörte in den letzten Jahren die Kunst der Marie Seebach der Geschichte an: lebendig aber war die Hochachtung vor der großangelegten Frau. Der Eindruck, den ihre Persönlichkeit machte, hatte etwas Erhebendes. Ich empfand diesen Eindruck, als sie vor einiger Zeit in Weimar mit einer edlen, herzlichen Rede das von ihr begründete Asyl für altgewordene, bedürftige Schauspieler seinem Zweck übergab. Ein Leben voll schöner und schmerzlicher Erfahrungen blickte aus ihren Augen. Eine große Natur war es, die da sprach. Unvergeßlich sind mir die Worte, mit denen sie kundgab, wie sie Trost finde für den «größten Schmerz, der ein Mutterherz treffen könne», den Verlust des von ihr innig geliebten Sohnes, in der Stiftung, die sie zum Wohle derjenigen ihrer Berufsgenossen geschaffen, denen es nicht gegönnt ist, sich selbst ein sorgenfreies Alter zu sichern.

GABRIELLE RÉJANE

Gastspiel im Lessing-Theater, Berlin

Ich habe dringender Pflichten halber diese große Künstlerin nur in wenigen Rollen sehen können. Sie haben mir aber genügt, um den Eindruck zu bekommen, daß Gabrielle Réjane eine Darstellerin ist, die das, was sie durch ihre Persönlichkeit sein kann, in einem Grade erreicht hat, der nicht höher zu denken ist. Dem Genie des Schauspielers sind durch seine Mittel Richtung und Grenzen seiner Kunst gegeben. Wenn das Genie ausreicht, um aus sich, aus der Summe seiner Mittel dasjenige zu machen, was bei ihm einer Steigerung nicht fähig ist, dann ist er ein vollkommener Künstler. Und die Réjane ist eine vollkommene Künstlerin in diesem Sinne. Es ist undenkbar, daß Gilbere («Frou-Frou») besser

dargestellt werden kann, wenn sie von der Réjane dargestellt wird. Wer die persönlichen Eigenschaften der Darstellerin als gegebene Voraussetzungen hinnimmt, kann von ihr nur eine Gilbere verlangen, die er vollkommen nennen muß. Und diese spielt sie. Ihr Genie bleibt nirgends hinter ihren Mitteln zurück. Zu welchen Gefühlen die Künstlerin den Zuschauer hinreißen kann, das habe ich am besten an ihrer Helene Ardan in Donnays neuestem Schauspiel gesehen. Diese sensitive Liebesleidenschaft in ihrer intimen Wahrheit, die dem Zuschauer einen warmen Hauch durch den ganzen Leib treiben muß, bringt die Réjane in unübertrefflicher Art zur Darstellung. Sie ist eine starke Persönlichkeit mit vollkommenem Anempfindungsvermögen; und sie bringt die Persönlichkeit, die ihrem Geiste vorschwebt, so zur Darstellung, daß alles selbstverständlich erscheint, was sie tut. Mit einer Leichtigkeit ohnegleichen bringt sie zum Ausdrucke, was sie von dem Menschen erfaßt hat, den sie verkörpert. Und diese Leichtigkeit ist das wahre Charakteristikum der Kunst des großen Stils.

ERMETE ZACCONI

Gastspiel im Neuen Theater, Berlin

Die Italiener nennen gegenwärtig Ermete Zacconi ihren größten Schauspieler. Seit einigen Tagen sehen wir ihn jeden Tag im Neuen Theater in Berlin. Vorher hat er ein Gastspiel im Wiener Carl-Theater absolviert. Die Nachrichten, die wir über dieses Gastspiel aus Wien erhalten haben, grenzten ans Unglaubliche. Seit die Duse die Kunstgemeinde der Donaustadt in Begeisterung versetzt hat, ist dort etwas Ähnliches nicht erlebt worden. Die Leute verfielen in ein Delirium, als sie Zacconi sahen. In dieser Zeitschrift hat vor acht Tagen ein Wiener Theaterkritiker erzählt, daß sich die Theaterbesucher Wiens wochenlang, während Zacconi bei ihnen war, mit der Frage beschäftigten: worin liegt das Geheimnis des großen Schauspielers? Nun haben wir ihn auch hier in

Berlin gesehen. Seine erste Rolle war die des Oswald in den «Gespenstern». Die Botschaft von dem Wiener Delirium hat so wenig auf die Berliner gewirkt, daß Zacconi am dritten Tage seines Gastspiels, als er zum dritten Male den Oswald spielte, sich vor leeren Bänken produzierte. Und von einer Aufregung über die Frage: worin liegt das Geheimnis des großen Schauspielers, war hier ganz und gar nichts zu bemerken. Und ich muß gestehen, auch mir will die Aufregung in Wien nicht recht begreiflich erscheinen. Mich hat Zacconi nur eines gelehrt. Wenn die Schauspielkunst sich von dem Drama emanzipiert und aufdringlich, selbstherrlich vor uns erscheint, so wird sie uns doch widerwärtig. Wir wollen, daß der Schauspieler die Intentionen des Dichters zur Ausführung bringt. Wir nennen dann einen Schauspieler groß, wenn es ihn gelingt, die Absichten des Dichters in der reinsten, unverfälschtesten Art auf die Bühne zu bringen. Darinnen liegt für jeden Verständigen das Geheimnis des großen Schauspielers. Ein anderes gibt es nicht. Zacconi hat uns über dieses Problem nicht die geringste Aufklärung gebracht. Seine Kunst hat im Grunde mit dieser Art von Schauspielkunst nicht das geringste zu tun. Es ist lächerlich, darüber zu streiten, ob Zacconi ein großer Schauspieler ist in dem Sinne, den er anstrebt. Ihn geht keine Dichtung etwas an. Er hat das Drama die «Gespenster» von Ibsen kennengelernt. Er hat gesehen, daß darinnen ein Paralytiker vorkommt. Nun spielt er den Verlauf der Paralyse in meisterhafter Weise. Die Art, wie er die Entwickelung dieser Krankheit in allen ihren Phasen darstellt, ist von unbeschreiblicher Vollkommenheit. Nichts Besseres kann man wahrscheinlich in dieser Richtung auf der Bühne sehen. Er stellt die Paralyse in idealer Vollkommenheit dar, wie Goethe den Typus der edlen Frau in der Iphigenie darstellt. Er erhebt ein klinisches Bild zum Kunstwerk. Aber Ibsens Drama geht Zacconi nichts an. Was in diesem Drama außer dem Verrücktwerden des Oswald vorgeht, ist Zacconi gleichgültig. Die ganze Handlung könnte anders verlaufen, als sie Ibsen darstellt: Zacconi würde alles doch so spielen, wie er es spielt, wenn nur das eine feststeht, daß Oswald Paralytiker ist. Wütend könnte man werden, wenn man sieht, wie hier die aufdringliche

Kunst des Komödianten mit einer großen Dichtung umgeht. Aber man wird nicht wütend. Und das ist das Merkwürdige an Zacconi. Seine Kunst ist doch wieder so groß, daß man in ihren Bann gezogen wird. Sie ist so groß, daß man selbst seine Gewalttaten gegenüber den Dichtern verzeiht. Man sagt sich: Ibsens Oswald wird von Zacconi nicht dargestellt. Aber was Zacconi darstellt, ist interessant in jedem Zuge. Man verfolgt jedes Wort, jede Gebärde, jede Bewegung mit gespanntester Aufmerksamkeit. Man sagt sich, wenn ein Schauspieler so Bedeutendes kann, so wollen wir ihn einmal genießen, auch wenn er sich in einer falschen Richtung bewegt. Man verzeiht es Zacconi auch, wenn er in den denkbar schlechtesten Stücken auftritt. Wo uns der Dichter nicht interessiert, da hängen wir mit aufrichtigem Interesse an dem Schauspieler.

Ich war neugierig auf Zacconi als Kean. Ich habe mir gesagt, ich habe es hier mit einem Schauspieler zu tun, der nichts weiter ist als Schauspieler, Komödiant. In dem dummen Stück «Kean» hatte nun Zacconi einen Komödianten zu spielen. Das muß seine Glanzrolle sein, dachte ich. Da wird herauskommen, was er eigentlich kann. Den Schauspieler als Menschen, meinte ich, wird er auf die Bühne bringen. Was der Komödiant leidet und welche Freuden er empfindet, das wird Zacconi darstellen, so dachte ich. Und merkwürdig! Gerade als Kean hat mir Zacconi am wenigsten gefallen. Er stellt den Schauspieler nicht als Menschen dar, sondern als Schauspieler. Zacconis Kean schauspielert nicht nur, wenn er den Hamlet auf der Bühne darstellt; er schauspielert auch, wenn er sich im Salon mit den Mitgliedern der vornehmen Gesellschaft unterhält; er schauspielert auch, wenn er in seinem Ankleidezimmer die Besuche seiner Geliebten empfängt. Im Kean hat Zacconi sein Wesen bloßgelegt. Er hat seine ganze Persönlichkeit an die Komödiantenkunst hingegeben. Seine Individualität, seine Seele ist in dieser Kunst aufgegangen und völlig verschwunden. Er ist gar nicht mehr Mensch; er ist nur Komödiant. Und Komödiant ist er in allem, was er auf die Bühne bringt. Wir bewundern deshalb seine Kunststücke; aber wir werden nie ergriffen, nie hingerissen. Wir suchen hinter die Kniffe zu kommen, wie er dies

und jenes macht; aber weiter kommt es nicht mit unseren Empfindungen ihm gegenüber. Er stellt nicht Handlungen von Menschen dar, sondern seelenlose Bilder dieser Handlungen.

Eine selbständige Kunst ist Zacconis Schauspielkunst. Und eine Kunst, die in dieser Selbständigkeit jede Berechtigung verliert. Die Dichter könnten keine Dramen für die Bühne schreiben, wenn alle Schauspieler so spielten, wie Zacconi spielt. Sie müßten bloß Anweisungen für die Schauspieler schreiben. Ibsen hätte nicht seine «Gespenster» schreiben sollen, sondern den allgemeinen Umriß einer Handlung, in der ein Paralytiker vorkommt. Diese Handlung im einzelnen auszuführen, hätte er dem genialen Schauspieler überlassen müssen. So lange die Dramatiker so schaffen, wie sie es gegenwärtig tun, hat Zacconis Art keinen Sinn.

GASTSPIELE

Als ich vor einigen Jahren nach Berlin reiste, nur um das einzige schauspielerische Phänomen, die Duse, kennenzulernen, da besuchte ich auch einen hervorragenden Kunsthistoriker. Es war nur natürlich, daß ich diesen Mann um seine Meinung über die Künstlerin befragte. Er hatte aber eine solche Meinung nicht. Denn er war in keiner der Berliner Duse-Aufführungen gewesen und sagte: ich will die Duse nicht sehen, denn die alten, unbedeutenden Stücke, in denen sie auftritt, interessieren mich gar nicht. In welchem Gegensatz stand diese Äußerung zu meinen eigenen Empfindungen. Uns Duse-Enthusiasten waren die Rollen ganz gleichgültig, in denen die große Italienerin auftrat. Wir kümmerten uns nicht um den künstlerischen Wert der Stücke, in denen die Duse auftrat, uns kam es darauf an, den großen Stil der Künstlerin kennenzulernen, gleichviel, ob sie in guten oder schlechten Stücken spielte.

Später mußte ich aber doch viel über den Ausspruch des geistreichen Kunsthistorikers nachdenken. Und die Gastspiele, die in

diesem Winter in Berlin stattfanden, haben mir klar gezeigt, wie sehr er recht hatte. Man hatte Gelegenheit in dieser Saison, in Berlin die Gastspiele der Réjane, des Herrn Zacconi, der Tina di Lorenzo und das einer englischen Truppe kennenzulernen. Und dabei fiel mir auf, ja wurde mir zur Gewißheit, daß die wahrhaft bedeutende Schauspielkunst nur an bedeutenden Rollen beurteilt werden kann. Ein guter Schauspieler ist nicht derjenige, der in schlechten Stücken seine größten Erfolge erringt, sondern derjenige, der in guten vollendet und befriedigend spielt.

Gegen diesen Satz sündigen die meisten herumziehenden Schauspielertruppen. Sie wählen zumeist die schlechtesten und abgeleiertsten Stücke, um ihre Kunst in aller Eile zeigen zu können. Besonders in dem Falle der Tina di Lorenzo konnte ich das bemerken: «Cyprienne», den «Hüttenbesitzer» und ähnliche Dinge führte sie uns mit ihrer Truppe auf. Man hatte von diesen Vorstellungen rein nichts. Man konnte die Kunst der Gastspieler in diesen Stücken nicht beurteilen. Wie leicht kam man dagegen zu einem Urteile, als Zacconi den Oswald in den «Gespenstern» oder als die genannte englische Truppe den «Macbeth» oder «Hamlet» aufführte. Es kann nicht genug betont werden, daß zu Gastspielen dieser Art nur wahrhaft bedeutende dramatische Kunstwerke gewählt werden sollen. Wenn es den Gastspielern darauf ankommt, ihre Kunst zu zeigen, dann müssen sie in Stücken zuerst auftreten, deren künstlerischer Wert über alle Zweifel erhaben ist. Verletzen sie dieses Gebot, dann erwachsen auch der trefflicheren Kritik ungeheure Schwierigkeiten. Deshalb namentlich fielen die Berliner Urteile über die Tina di Lorenzo so unbestimmt aus, deshalb kamen sie mit so vielen Vorbehalten zutage. Eine Lebensfrage gastierender Schauspielertruppen ist die Wahl von nur bedeutenden, künstlerisch wertvollen Stücken.

EINE DRAMATURGISCHE STUDIE

Dramaturgische Studien über einzelne hervorragende Bühnenkünstler sind entschieden sowohl für die Mitglieder des Schauspielerstandes als auch für den Theaterkritiker von dem größten Nutzen. Und auch das Theaterpublikum wird Interesse an ihnen haben. Unsere Anschauungen über die Bühnenkunst gewinnen erst das rechte Leben, wenn wir sie bereichern durch die konkrete Betrachtung des einzelnen Darstellers, seiner besonderen Eigentümlichkeiten, seiner Mittel und der Art, wie er sich deren bedient. Vor kurzem ist nun eine solche Studie erschienen: «Friedrich Haase», eine dramaturgische Studie von Otto Simon (Berlin, Verlag Alexander Duncker, 1898). Sie bietet in jeder Beziehung ein Zerrbild dessen, was man von einer solchen Arbeit verlangen kann. Eine gewisse Überlegenheit der Anschauung, die notwendig ist, um den Grad der Künstlerschaft des einzelnen Darstellers zu kennzeichnen, fehlt hier ganz. Dagegen tritt eine unbegrenzte Anpreisung und eine unbedingte Anbetung des beschriebenen Schauspielers hervor, die den Verfasser der Schrift für jeden kritischen Gesichtspunkt blind und unzugänglich macht. Das Büchlein ist so abgefaßt, als ob es sich um den größten deutschen Schauspieler handelte.

Und eine Forderung ist nicht erfüllt. Der Verfasser einer solchen Schrift muß die Fähigkeit haben, scharf zu beobachten, in welcher eigenartigen Weise der Bühnenkünstler seine Rollen gestaltet, welcher besonderen Mittel er sich bedient, um seine Absichten augenfällig zu machen. Und dazu muß er die Fähigkeit haben, in präziser, eindeutiger Weise diese Eigenart zu beschreiben. Otto Simon hat beides nicht. Er redet über die Eigenart des von ihm beschriebenen Künstlers in allgemeinen, unbestimmten, unklaren Ausdrücken, die höchstens die etwas verwaschenen Gedanken charakterisieren, die dem Autor bei einer Rolle Friedrich Haases durch den Kopf gegangen sind, aber rein gar nichts davon verraten, auf welche Weise der Künstler seine Absichten zum sinnfälligen, theaterwirksamen Ausdruck gebracht hat. Trotz vieler Worte tritt die schauspielerische Physiognomie Haases nirgends klar hervor.

Durch einige Beispiele wird es klar werden. Was gewinnen wir dadurch, daß uns von Haases Hamlet gesagt wird: «Herrn Haase erscheint als die Grundidee in der Figur des Dänenprinzen die religiöse (christliche) Gewissenhaftigkeit im Konflikt mit den Anforderungen, welche die äußere Existenz und die Ehre (das lebhafte Bewußtsein seines künftigen Herrscherberufes) an einen Menschen stellen, der in der Welt der Ideale heimischer ist als in der Wirklichkeit. Die Idee Hamlets ist – nach Herrn Haases Ansicht – eine höhere als die der bloßen geistreichen Blasiertheit, ästhetischen Überreizung und charakterlosen Willensschwäche der modernen Zeit – Eigenschaften, welche dem Zeitalter Shakespeares an sich noch fremd waren.» Von Herzog Alba wird gesagt: «In Haases Darstellung sehen wir den eisernen Herzog voll verkörpert, eine hagere, hohe, elastische Gestalt, straff soldatisch und doch ritterlicher Haltung, in sich gefestigt durch königliche Autorität und eigene Willenskraft, ein hochbedeutender Kopf mit mächtiger Gedankenstirn, bald kalten, starren, bald dämonisch-glühenden Augensternen, dem charakteristischen langen, schmalen Albabarte, gekleidet in dunkles, wenn auch kostbar verziertes spanisches Kostüm, die, wie der freche Spötter Vansen sagt, ‹langen Spinnbeine› in bis zum Leibe reichenden dunklen Reitstiefeln: so sehen wir in Haases Alba den berühmten spanischen Feldherrn vor uns, alles konzentrierte Kraft, Entschlossenheit, Unbeugsamkeit nach eigenem und doch nur des Königs Willen.»

Es ist nicht zu leugnen, daß in dieser Charakteristik ein Ansatz dazu gemacht ist, zu schildern, *wie* der Künstler seine Absichten dem Auge dazustellen suchte. Jede Spur eines solchen Versuches fehlt dagegen in der Beschreibung der Thorane-Rolle. «Die Meisterschaft Haases als Thorane beruht hauptsächlich darin, daß er so entgegengesetzte Eigenschaften und Gewohnheiten, wie den Hang zu schwermütiger Träumerei und leicht erregbares Nationalgefühl, begeisterte Liebe für die schönen Künste und militärische Straffheit, Scheu vor den Frauen und ritterliche Artigkeit, wo er mit ihnen in Berührung kommt, zu einem einheitlichen Bilde zu verschmelzen weiß, und daß er dieser Figur noch dazu den feinsten Schliff und den charakteristischen Ton der altfranzösischen

Aristokratie verleiht.» Das ist eine Darstellung des Charakters des Grafen Thorane, nicht eine Charakteristik der schauspielerischen Art Friedrich Haases.

Was bei ähnlichen Arbeiten gewöhnlich als Mangel auftritt, das gewahren wir auch hier: auf das Spezifische der Schauspielkunst wird nicht der Hauptton gelegt; ja, es fehlt dem Verfasser das Vermögen, von dem Gesamtbühnenbilde das abzutrennen, was das Wesen dieser Kunst ausmacht.

ADELE SANDROCK

Gastspiel in Berlin

Soll ich mit ein paar Worten das Gefühl beschreiben, das ich habe, wenn Adele Sandrock auf der Bühne ist, so muß ich sagen: ich schwelge in dem Genuße reifer, süßer Schönheit. In der harmonischen Stimmung, die ich sonst nur habe, wenn es mir gelungen ist, eine schwierige Arbeit zu meiner vollen Zufriedenheit zu vollenden, verlasse ich das Theater. Eine wohltuende Ruhe bemächtigt sich meiner Seele. Nicht eine Ruhe gleich derjenigen, die den Müßiggang zur Mutter hat, sondern eine Ruhe, die ähnlich ist einer solchen, die vom richtig vollbrachten Leben kommt.

Das war nicht immer so, wenn ich Adele Sandrock gesehen habe. Vor zehn Jahren, als sie eben anfing, dem Publikum als große Schauspielerin zu gelten, da ging ich mit heißem Kopfe und fieberhaft erregten Nerven aus ihren Vorstellungen. Alles zuckte in mir, als ich damals ihre Eva, ihre Alexandra – in Richard Voß' Stücken – oder gar ihre Anna in Gunnar Heibergs «König Midas» sah. Eine große Natur sprach aus ihr. Alles, was man an Lebenskraft hatte, regte sie auf. Aber man mußte damals durch sich selbst wieder zur Ruhe kommen. Sie gab einem nichts, wodurch man die zerrissene Harmonie der Seele hätte wiederfinden können. Es fehlte immer etwas, was zur vollen Schönheit gehört. Diese muß die Wogen auch wieder glätten, die sie erregt

hat. Ein Sturmwind war ehedem die Sandrock, jetzt ist sie eine Macht geworden, die Sturm und Windstille gleichmäßig zu verteilen weiß. Deswegen sage ich, ihre Kunst hat das Kennzeichen der reifen Schönheit, die von der Harmonie kommt.

Ich glaube, das hat Adele Sandrock dem Umstande zu danken, daß sie zur rechten Zeit ans Burgtheater gekommen ist. Ihre Art war ausgereift, und im Burgtheater fand sie die Windstille vor. Die Schönheit blühte dort, aber die Wärme der Leidenschaft, des Temperamentes war in dieser Schönheit erstorben. Wie Charlotte Wolter war, so war das ganze Burgtheater. Adele Sandrock brachte alles mit, was Charlotte Wolter fehlte, und sie eignete sich mit der Art des Genies an, was sie von der Wolter lernen konnte.

Jetzt bei ihrem Berliner Gastspiele fand ich bei Adele Sandrock alle die Züge wieder, die mich einst in Hitze gebracht haben, aber alles ist abgedämpft durch die edle Kunstart, die im Burgtheater immer zu Hause war.

Schon am ersten Abend, als sie die Francillon gab, war mir dies klar. Noch klarer wurde es mir bei der Vorstellung der «Maria Stuart». Diese Maria war ganz Leben und auch ganz Kunst. In großen, edel-schönen Zügen trat die unschuldig-schuldige Frau auf, der man in jedem Augenblicke glauben konnte, daß eine edle Seele in ein großes Unglück sich fügen kann.

Und am folgenden Abend, diese Christine in Schnitzlers flotter, echt dramatischer, duftig schöner Unbedeutendheit «Liebelei». Das Wiener Mädel mit allem Zauber der Liebenswürdigkeit, die in der Donaustadt so reizvoll ist. Ich mußte mich immer fragen: wo habe ich dieses Mädel denn nur gesehen? Wie eine gute Bekannte wirkte sie auf mich. Und doch auch wieder alles im Stile des Burgtheaters gespielt. Gleich darauf die übermütige, zynische Ausgelassenheit der Anni in Schnitzlers «Abschiedssouper». Wie Schwarz zu Weiß verhalten sich die beiden Rollen, und die Sandrock vergriff auch nicht einen Ton in einer derselben.

Am lebhaftesten aber tauchten alte Erinnerungen auf, als sie die Eva spielte. Das war eine der Rollen, in denen sie vor zehn Jahren glänzte. Wie anders spielt sie sie jetzt. Eine edle Würde zwingt die ausbrechende Leidenschaft immer wieder in die schöne

Form zurück. Adele Sandrock sagt heute, was sie vor zehn Jahren gesagt hat, aber sie hat alles so umgegossen, wie Goethe seine Iphigenie in Italien umgegossen hat. Ihre Leidenschaft ist noch dieselbe wie ehedem, ihre Wärme ist noch dieselbe wie ehedem: aber über der Leidenschaft, über der Wärme steht die Persönlichkeit der Künstlerin, die sich nicht mehr von ihren Seelengewalten bezwingen läßt und gehetzt wird von ihnen. Heute herrscht sie über sie mit spielender Kraft.

*

Als Adele Sandrock vor kurzem in Berlin gastierte, erschien im Berliner Tageblatt von ihr ein kurzer Artikel, in dem sie für die Anstellung weiblicher Regisseure eintrat. Der Gedanke hat gewiß viel Verlockendes, und wenn man im allgemeinen dafür ist, daß den Frauen die Berufe, zu denen sie bisher Vorurteil und Irrtum nicht hat kommen lassen, geöffnet werden, so wird man auch dem Vorschlag der großen Wiener Schauspielerin nur mit Beifall gegenüberstehen können. Dennoch aber wird man Bedenken in dieser Hinsicht nicht unterdrücken dürfen. Dazu fordern vor allem die Gründe heraus, die Adele Sandrock vorgebracht hat. Es handelt sich bei der Regieführung vielfach um Arrangements, die im wirklichen Leben die Frauen besorgen. Sie sollen deshalb – nach Adele Sandrocks Meinung – auch für die Herausarbeitung dieser Arrangements auf der Bühne mehr Verständnis haben als die Männer. Dabei ist eines nicht berücksichtigt: Ein anderes ist es, ein Ding im wirklichen Leben zu machen, ein anderes, es auf dem Gebiete der Kunst nachzuahmen. Hier scheint es sich um einen Grundirrtum in der Kunstauffassung von Adele Sandrock zu handeln. Könnte denn nicht zur Nachahmung jener Dinge auf der Bühne, die im Leben die Frauen besorgen, gerade die männliche Phantasie besser taugen als die weibliche? Es wird freilich nicht zu leugnen sein, daß sich in den Reihen der Schauspielerinnen immer einige Frauen finden werden, welche eine ausgesprochene Begabung für Regieführung haben. Diesen sollte die Möglichkeit nicht entzogen werden, diese Begabung anzuwenden. Auch wird es Stücke geben, die durchaus einer weiblichen Hand

bedürfen. Es werden diejenigen sein, in denen frauenhaftes Empfinden und weibliche Anschauungen im Vordergrunde stehen. Kurz, einfach zurückzuweisen wird der Vorschlag von Adele Sandrock nicht sein. Berlin wird übrigens bald die Vorzüge einer weiblichen Regieführung kennenlernen. Die unternehmungslustige Nuscha Butze wird ja nicht verfehlen, in ihrem Theater zu der Bürde der Direktion, die sie Lautenburgs Schultern abnimmt, auch die der «Oberregie» zu fügen, mit der ihr Vorgänger doch auch belastet war.

FREIE LITERARISCHE GESELLSCHAFT IN BERLIN

1897

Ein reizvoller Vortragsabend wurde den Mitgliedern dieser Gesellschaft am 25. November geboten. Hans Olden las ein «Jugenderlebnis» vor. In launiger Weise charakterisiert er einen gefeierten Bühnenkünstler, der von der ganzen Welt und deshalb auch von dem Verein, dem der junge Olden angehörte – Musenheim heißt er natürlich – wie ein Ideal des Menschen vergöttert wird, und der sich zuletzt als eitler Poseur entpuppt. Er spielt nicht bloß auf der Bühne, sondern auch im «Musenheim» Komödie. Man kann ein solches Erlebnis, das in ähnlicher Weise fast auf jeden jungen Menschen einmal wie ein «Faustschlag» gewirkt hat, nicht in witzigerer Art darstellen, als es Olden getan hat. Und ich meine, daß auch die Vortragsweise Oldens sich an diesem Abend als eine ungewöhnlich wirksame erwiesen hat. – Zwei stimmungsvolle Arbeiten las Wilhelm Hegeler vor: «Des Pfarrers Traum» ist eine künstlerisch intime Leistung. Der stocktaube Pfarrer, dem am Abend des Lebens ein Traum verkündet, daß ihm die blinde alte Gattin noch ein Knäblein bescheren wird, und dem sein junger Kandidat mit dem Hausfräulein im Bunde diesen Traum verwirklicht – er ist eine köstliche Figur. Nicht minder der Künstler in «Goldenes Licht auf dunklem Grunde»,

das Hegeler noch vorlas. – Carlot G. Reuling unterhielt in prächtiger Weise mit seiner Humoreske «Der verlorene Gedanke». Seine Verspottung des unfruchtbaren Gelehrtentums, das vor wirklichen Gedanken fast die Flucht ergreift, ist durch die Treffsicherheit der Darstellung ebenso überwältigend, wie die Arbeit durch die liebenswürdige Form, in der sie auftritt, amüsant ist.

FREIE LITERARISCHE GESELLSCHAFT IN BERLIN 1898

Am 12. Januar veranstaltete die Berliner «Freie Literarische Gesellschaft» einen humoristischen Vortragsabend. Zuerst las Otto Julius Bierbaum Teile aus seinem neuesten Roman «Stilpe» vor. Ein naiver Humor macht sich in diesem Roman geltend. Wenn man sich seine Jugend bewahrt hat, lacht man über die Dinge, über die Bierbaum lacht. Harmlos ist dieses Lachen. Die Dinge, über die gelacht wird, sind so niedlich. Wäre der Vortragende besser disponiert gewesen: es wäre gewiß auch letzten Mittwoch viel gelacht worden.

Einen seltenen Vortragserfolg erzielte Guido Thielscher mit Otto Erich Hartlebens kleinen Meisterwerken: «Das Kalbskotelett» und «Moritz, der Sortimenter». Ich habe nicht die Verpflichtung, mein Urteil über Otto Erich Hartlebens Leistungen unausgesprochen zu lassen, weil ich mit ihm befreundet bin. Ich kenne in der Gegenwart keinen Künstler, der wie er mit solcher Vollendung übt, worauf es in der Kunst nach meiner Empfindung ankommt. Mit sicheren Strichen zeichnet er Gestalten hin, die leben. Er ist Meister der Kunstform im allerbesten Sinne des Wortes. Er verschmäht alles, was nicht zu dieser Kunstform gehört. Künstlerische Vornehmheit ist ein Grundzug seines Schaffens. Und weil ihm diese Vornehmheit so natürlich ist, wirkt sie

auf mich wie ein überlegenes Schalten mit den Dingen. Hartleben kennt die Ironie der Lebensverhältnisse, und er kennt das Naturnotwendige der Banalität. Und beides weiß er zu gestalten. Im «Kalbskotelett» zeigt er sich von der ersten, in «Moritz, der Sortimenter» von der zweiten Seite. Leichte Skizzen sind es, die aber nur ein ganzer Künstler schreiben kann.

Guido Thielscher brachte beides zu voller Wirkung. Alle Nuancen kamen zur Geltung. Eine feine Charakterisierungskunst ist Thielscher eigen. Er dringt liebevoll in die Dinge ein und versteht sie in anschaulicher Weise wiederzugeben. Er gehört zu denjenigen Darstellern, denen man mit dem höchsten Interesse nicht nur wegen der Dichtung folgt, der sie durch ihre Vortragskunst dienen, sondern die auch das höchste Interesse erwecken durch das Wie, durch die Art, wie sie eine Sache zum Ausdruck bringen.

*

Freitag, den 28. Januar, hatte die «Freie Literarische Gesellschaft» Gelegenheit, einen ausgezeichneten Rezitator kennenzulernen. Marcell Salzer las Dichtungen und Prosaschöpfungen der Wiener Autoren: Arthur Schnitzler, Loris (Hugo von Hofmannsthal), Peter Altenberg, Christian Morgenstern und Hermann Bahr. Marcell Salzer hat eine – Hermann Bahr würde in seinem Wienerisch sagen – gemütliche Art, sich in die artistisch feinen und amüsanten Dinge Schnitzlers, Morgensterns und Bahrs einzuleben und sie so wiederzugeben, daß dem Wiener, der ihn hört, ganz heimisch zu Mute wird. Aber mir scheint, Salzers Talent geht noch weiter. Er ist als Rezitator ein wirklicher Künstler. Das ist gar nicht so leicht. Denn dem Rezitator wird es schwer, Künstler zu sein. Der Kreis seiner Mittel ist nur ein geringer. Wort und Wort-Nuancierung kommen im Grunde allein in Betracht. Will der Rezitator mit andern Mitteln wirken, so wird er aufdringlich. Seine Kunst gehört zu den intimsten, die es gibt. Ich fand bei Vorlesung aus den Werken der genannten Autoren, daß Marcell Salzer sich in den Grenzen seiner Kunst hält und innerhalb dieser Grenzen Vorzügliches leistet. Die aus dem Wiener-

tum heraus geborenen Skizzen Schnitzlers, Bahrs und Morgensterns sind bis auf die reizvolle Andeutung des Dialektes hinein echt wiedergegeben worden.

Hugo von Hofmannsthal, der kokette Pathetiker, und besonders Peter Altenberg, der lyrische Bummler, kamen weniger zur Geltung. Hugo von Hofmannsthal ist ein versetzter Musiker. Er komponiert in Vokalen. Marcell Salzer ist als Rezitator Charakteristiker. Er sollte Hofmannsthal nicht lesen. Weibisch-Lyrisches macht er theatralisch. Das ist kein Tadel. Ich muß das sagen, um den Rezitator zu loben. Wie sollte er Schnitzler und Bahr gut vortragen, wenn er Hofmannsthals unmännlichen Ton treffen wollte! Die Blätter im Walde rauschen, wie dieser Dichter spricht, der Quell rauscht seine Weisen. Aus menschlichen Kehlen wird immer unnatürlich klingen, was er singt und sagt. Und Peter Altenberg! Wozu haben wir solche Dichter? Es ist ja ganz schön, daß wir uns solchen Luxus gönnen können. Warum soll nicht noch etwas kommen, wenn die letzten Tafelgenüsse abgeräumt sind? Eine recht feine Zigarre. Wir wollen sie nicht entbehren. Peter Altenberg ist eine feine Zigarre. Aber nicht alle Menschen sind Raucher, und nicht alle Raucher haben Verständnis für feine Zigarren. Da muß man schon auf der geheimnisvollen Stufenleiter zum Vornehmen wieder – zur Philistrosität hinangestiegen sein.

Ich schreibe das, um Marcell Salzer, der ein vorzüglicher Rezitator ist, einen guten – vielleicht überflüssigen – Rat zu geben. Kabinettstücke seiner Kunst waren die Proben von Schnitzler, Bahr und Morgenstern. Mit Loris und dem Herrn Peter verdirbt er sich die schönsten Wirkungen.

*

Dienstag, den 1. März, veranstaltete die Berliner «Freie Literarische Gesellschaft» einen Autoren-Abend. Sigmar Mehring las seinen Einakter: «Vom Baume der Erkenntnis. Ein Mysterium» vor. Der Autor dieses kleinen Dramas hat die alte Frage des Sündenfalles in einer Weise zu behandeln versucht, die in der Mitte liegt zwischen der einfachen Bibelerzählung und einer

philosophisch-spekulativen Auslegung des mythischen Vorganges. Im zweiten Teile des Abends erfreute uns Ludwig Fulda mit einer Reihe launiger Dichtungen: Sein und Nichtsein, Beichte, Der Beneidenswerte, Zweierlei Auffassung, Eigener Nachruf, Drei Parabeln, Studienkopf – und mit der heiteren Humoreske «Zufall». Ich habe – will ich nicht allgemein Anerkanntes sagen – weder nötig, diese Dichtungen, noch Fuldas Vortragskunst zu loben. Wohl aber darf ich statt dessen den Wunsch aussprechen, daß der Vortragende die «Freie Literarische Gesellschaft» recht oft in ähnlicher Weise erfreuen möge wie diesmal. Diese wird ihm sehr dankbar sein.

VORTRAGSABEND: EMANUEL REICHER

Am 15. Oktober 1898 las Emanuel Reicher im Urania-Theater das Drama «Moses» von Ludwig Klausner-Dawoe vor. Es war eine Art Rettung einer Dichtung, die sich wohl kaum die Bühnen erobern wird. Reicher wandte seine große Kunst auf das in einem etwas altväterlichen Ton geschriebene Werk. Der Inhalt der Dichtung ist der Aufstand Korahs gegen den Träger des Gesetzes, Moses. Das Drama ist aus Empfindungen hervorgegangen, die uns unzählige Male in anderer Form begegnet sind. Auch die Behandlungsart bietet nichts gerade Neues. Man hat es zwar mit einem Dichter zu tun, aber doch mit einem solchen, der manches nicht miterlebt hat, was die letzten Jahre gebracht haben. Er gehört der älteren Generation an und teilt deren Gefühle und Empfindungen. Er weiß auch seinen Personen kein volles Leben einzuhauchen. Dennoch waren für mich die Stunden dieser Vorlesung genußreich. Ich mußte Reichers große Kunst bewundern, mit den Mitteln des bloßen Rezitators ein vieraktiges Drama in solcher Vollendung vor uns hinzustellen.

VORTRAGSABEND: MARGARETE PIX

Als eine wirkliche Vortragskünstlerin lernten wir am 1. November 1898 Frau Margarete Pix kennen. Ihre ganze Art wirkt sympathisch. Mir wurde das besonders klar beim Vortrage des Gedichtes «Anna» von Julius Hart und einiger Dichtungen der leider in Norddeutschland so wenig bekannten M. E. delle Grazie. Auch einiges von Theodor Fontane hörte ich gern in der Wiedergabe der Frau Pix. Ich möchte überhaupt den Abend durchaus als gelungen bezeichnen mit Ausnahme der ersten Nummer des Programmes. «Der Vicar» von Adalbert von Hanstein ist eine von den Dichtungen, die von der allerschlimmsten Rhetorik leben. Frau Pix hat ein schönes Vortragstalent. Sie wird die besten Erfolge haben, wenn sie es vermeiden kann, ihre Vortragskunst in den Dienst solcher «Kunstprodukte» zu stellen, die durch ihre Unnatur den Hörer rasend machen können.

VORTRAGSABEND: THEKLA LINGEN, ALWINE WIECKE

Im Frühling wurden in dieser Zeitschrift eine Reihe von Gedichten von Thekla Lingen veröffentlicht. Soeben ist ein Bändchen «Am Scheidewege» von dieser Dichterin erschienen. Aus ihm hat sie einzelne Perlen am 4. November 1898 im Saal Bechstein vorgelesen. Da ich die Eigenart dieser Dichterin nächstens hier charakterisieren will, so darf ich mich heute wohl auf ein paar Berichtworte beschränken. Lingens Dichtungen wirken wie Offenbarungen der Frauenseele. Sie hat uns viel, sehr viel zu sagen, weil sie eine großangelegte Natur ist, und weil diese Natur das Leben von Seiten kennengelernt hat, von denen es kennenzulernen selten Menschen Gelegenheit haben. Dem Vortrage der Frau Lingen ging eine Ausführung von Dr. Paul Remer über «Moderne Frauenlyrik» und die Rezitation von Alwine Wiecke «Die ver-

stoßene Seele» von Maria Janitschek und Dichtungen von Anna Ritter und Ada Negri voraus. Über Paul Remers Vortrag etwas zu sagen, habe ich nicht nötig; er wird in einer der nächsten Nummern des «Magazins» erscheinen. Frau Wieckes Vortragskunst trug zu dem in jeder Beziehung vollendeten Abend das ihrige bei. Diese Kunst entsteht ja durch das Zusammenwirken eines seltenen Organes mit einer hohen Intelligenz und einer bewundernswerten Beherrschung der Kunstmittel.

FREIE LITERARISCHE GESELLSCHAFT IN BERLIN 1898

Hans Olden und Ernst von Wolzogen haben der «Freien Literarischen Gesellschaft» am 17. November einen schönen Abend geschenkt. Olden las sein einaktiges Drama «Finale» vor. Meine Beziehungen zu Oldens launenhafter Muse waren selten so gute wie diesmal, wo er auch ein wenig Dichter und nicht nur Theaterschriftsteller ist. Luise, die Frau des höchstgeachteten Legationsrat von Mellenthin, hat einen Geliebten, den Viktor von Bibrach. Dieser Viktor ist eines von den Individuen der so zahlreichen Männergattung, die allen Menschen gleichgültig sind, mit Ausnahme des Weibes, das ohne dieses «Ideal von Mann» «nicht leben kann». Das Drama spielt an dem Abend, an dem sich dieses Ideal erschießen muß, weil die Leute von ihm sagen, es habe im Sportklub beim Kartenspiel betrogen. Früher einmal haben auch schon die Leute von ihm allerlei Dinge gesprochen: deswegen hat er seinen Abschied als Offizier genommen. Luise von Mellenthin ist mit ihrer Freundin Lene von Hartmann – warum nimmt sie die mit? – zu einem «dicken Baum» in den Kuranlagen eines großen Badeortes gegangen. Sie ist sicher, daß dort niemand hinkommt, außer Viktor, den sie hinbestellt hat, um ihm eine wichtige Mitteilung zu machen. Denn diesen «Viktor von Bibrach» –

das verrät sie der Freundin – «liebe ich und werde von ihm wiedergeliebt»; sie hat sich «ihm ohne Besinnen gegeben» und «schämte» sich, wenn sie sich «besonnen hätte». Die gute Luise hat Moral im Herzen. Ihr Mann kann nicht sagen, daß sie «ihn betrogen habe». «Ich mag ihn nicht und hab ihm das nicht verhehlt. Ich war nicht mehr seine Frau, seit ich Viktor... Nein, so eine bin ich nicht.» Nun kommt der geliebte Viktor, und Luise verrät ihm – während die Freundin sich seitwärts zurückzieht –, daß sie an ihn einen Brief geschrieben habe, dieser aber beim Ausklopfen der Kleider durch das Dienstmädchen vom Winde auf die Straße geworfen und dort von dem ekligen Baron Fleischer gefunden worden sei. Der Börsenbaron Fleischer ist eben eklig, denn er hat den Brief gefunden und darauf der Legationsrätin Luise von Mellenthin gesagt: «Entweder – oder». Das «Oder» bedeutet, daß er, wenn das «Entweder» nicht ist, den Brief unverzüglich dem Herrn Legationsrat übermitteln wolle. Der Herr von Bibrach handelt nun als Ehrenmann. Er veranlaßt die Frau Legationsrätin, den Baron Fleischer zu sich zu bestellen. Dort macht der Bibrach dem Fleischer wieder so ein «Entweder – oder» klar. Entweder du gibst den Brief sofort heraus, oder ich erschieße dich. Und zugleich verrät der Herr von Bibrach, daß es ihm «heute abend» gar nicht schwer wird, einen anderen zu erschießen. Denn er will sich hinterher doch gleich selbst erschießen. Warum sollte er also nicht noch einen mit ins ungewisse Jenseits nehmen. Nachdem der Baron noch den Versuch gemacht hat, mit seinen an der Börse erbeuteten Scheinen das Leben des verkrachten Herrn von Bibrach und damit auch sein eigenes zu erhalten, rettet er lieber sich allein durch Herausgabe des Briefes. Der Herr von Bibrach aber sagt zu seiner Geliebten: «Wir haben uns lieb gehabt – so wild und heiß. Heute abend hab ich daran zu sterben. Und du wirst's mutig dulden – ohne Wort, ohne Miene. Eine kleine Löwin. Leb wohl.»

Ernst von Wolzogen erfreute hierauf die Gesellschaft mit dem Vortrag einiger Gedichte, die er in der «Jugend» und im «Simplizissimus» hat erscheinen lassen. Der meisterhaft satirische Ton, der aus diesen Dichtungen spricht und der in der ausgezeichneten

Wiedergabe des Dichters so reizvoll wirkt, hat die Zuhörer mit Recht in frohe Stimmung versetzt. Und mit Genuß wurde die Erzählung «Der seidene Jupon» verfolgt, die Wolzogen in ganz vorzüglicher Weise las, und in dem er sich als Dramatiker des Erzählens erwiesen hat, wie es wenige gibt. Es ist lustig zu sehen, welches Leben in der Erzählung die einfache Tatsache gewinnt, daß das liebe unschuldige Katherl bei ihrer Schulfreundin einen seidenen Unterrock sieht, einen solchen sich nun auch als Ideal vorsetzt, für ihn jeden ersparten Pfennig zurücklegt und durch diesen Hang zum Bessern endlich moralisch verkommt.

RIA CLAASSEN ÜBER «SYMBOLIK IN LYRIK UND DRAMA UND HUGO VON HOFMANNSTHAL»

Vorträge, wie der am 26. November 1898 im «Verein zur Förderung der Kunst» gebotene, gehören zu den Seltenheiten auf dem Gebiete der Redekunst. Was wir so oft bei Vorträgen entbehren, daß vor uns eine Persönlichkeit steht, in deren Bann wir uns gerne eine Stunde lang begeben, war hier in vollstem Maße vorhanden. Frau Ria Claassen sprach über «Symbolik in Lyrik und Drama und Hugo von Hofmannsthal». Was sie sagt, könnte sie auch in einem Aufsatze sagen. Aber ein solcher Aufsatz würde zum Beispiel für mich nur ein Viertel von dem bieten, was mir die Vortragende an jenem Abend gab. Ich habe so oft bei Vorträgen das Gefühl: hier redet nicht ein Mensch, sondern eine Anschauung. Der Vortragende könnte sich auch durch einen anderen vertreten lassen, der diese Anschauung hat. Bei Ria Claassen hatte ich den Eindruck: nur sie persönlich konnte mir sagen, was sie gesagt hat. Die internationale Kultur Europas hat Ria Claassen in sich aufgenommen und in sich so verarbeitet, daß alles, was sie vom Standpunkte fortgeschrittenster Gegenwarts-

bildung aus sagt, wie der unmittelbare, naive Ausfluß ihrer Persönlichkeit erscheint. Jeder Ausdruck der modulationsfähigen Physiognomie, jede Bewegung der Hände sagt bei der Vortragenden etwas. Ich habe nicht oft gesehen, daß Hände den Worten so zu Hilfe kommen wie in diesem Falle.

Die Vortragende sprach über Hugo von Hofmannsthal und die Blüte der neuen Kunst, die besonders durch diesen Wiener Dichter ihre Pflege gefunden hat: die Symbolik. Daß diese Kunstgattung jetzt, nach der Epoche des modernen Naturalismus, auf dem Horizonte des Geisteslebens auftritt und nicht geringe Wirkungen übt, ist im höchsten Maße charakteristisch für die Zeitseele. Und der Ausdruck, den Ria Claassen findet, um diese Symbolik zu deuten, ist nicht weniger charakteristisch.

Eine Sehnsucht nach dem Paradiese des Geistes ist es, die in Ria Claassen lebt. Sie hat Bedürfnisse nach etwas Seltenem, Besonderem, das in der Fülle des alltäglichen Lebens nicht zu finden ist. Und diese Bedürfnisse wirken in ihr mit der Stärke einer religiösen Empfindung. Der Naturalismus kann diese Sehnsucht nicht befriedigen. Denn er sucht gerade das Leben, aus dem Ria Claassen sich fortsehnt, getreulich wiederzugeben. Er betrachtet es als den Triumph der Kunst, wenn er sagen kann: dieses Drama wirkt von der Bühne herab so, daß wir nicht Kunst vor uns zu haben glauben, sondern daß wir das wirkliche, alltägliche Leben vor uns zu haben meinen. Für Ria Claassen wird ein Kunstwerk um so höher stehen, je mehr es uns dieses wirkliche, alltägliche Leben vergessen läßt und die höheren Mächte, die in den Tiefen des Daseins walten, vor uns hinstellt. Nicht das Leben, sondern die «Mysterien des Lebens» sollen der Gegenstand der Kunst sein.

In der Dramatik Richard Wagners sieht Ria Claassen ihre Kunstsehnsucht verwirklicht. In einem Werke, wie «Tristan und Isolde» eines ist, werden die Kunstmittel nicht dazu verwendet, die Wirklichkeit abzubilden, sondern die tieferen Kräfte des Daseins. Wagner glaubt nur in der Musik ein Mittel zu finden für diese höhere Mission der Kunst. Daß auch ohne Zuhilfenahme der Tonwelt eine symbolische Kunst möglich ist, zeigen

Maeterlincks und Hofmannsthals Schöpfungen. Diese Dichter stellen eine Anzahl von Sätzen so vor uns hin, daß wir aus ihnen die Offenbarungen eines höheren Lebens empfinden. Ein Höhepunkt in dieser Kunstströmung ist – nach Ria Claassens Ansicht – in Hofmannsthals Lyrik erreicht. Sie ist eine Kunst der Worte, solcher Worte, bei deren Anhören wir göttliche Stimmen zu hören bekommen.

Wie innig Ria Claassen mit dieser von ihr charakterisierten Kunst verwachsen ist, hat sie durch ihren Vortrag mehrerer Hofmannsthalscher Dichtungen gezeigt. Ich möchte die Art ihres Vortrags selbst als symbolistische Rhetorik bezeichnen. Aus ihrem feinen, vornehmen Organ glaubte ich auch etwas von dem zu vernehmen, was sie in der symbolistischen Kunst sucht. Hofmannsthal kann sich kaum einen besseren Rezitator wünschen.

VORTRAGSABEND: ANNA RITTER, CLARA VIEBIG, FRIEDA VON BÜLOW

Am 2. Februar 1899 veranstaltete der Verein «Berliner Presse» einen Damenabend. Drei Künstlerinnen der Gegenwart kamen zum Worte: Anna Ritter, Clara Viebig und Frieda von Bülow. Anna Ritter ist in überraschend kurzer Zeit «berühmt» geworden. So schnell, wie es fast nur bei Modedichtern der Fall ist, die schnell auch wieder verschwinden. Sie verdient aber dieses Schicksal gewiß nicht. Denn sie ist ein wirklicher Lyriker. Ein Lyriker, aus dem das Bleibende des Menschentums spricht. Man kann sich Anna Ritter so ziemlich in jeder Zeit denken. Denn sie besingt, was nie alt und nie neu, aber immer gegenwärtig ist. Man wird an Mörike erinnert, aber auch an Walther von der Vogelweide, beide ins Weibliche umgesetzt. Sie singt von dem Weibempfinden, das ewig ist. Wenn ich ihre Gedichte lese, geht in mir eine Welt der Empfindung auf. Bei ihrem Vortrage habe ich fast Blut

geschwitzt. Muß denn solche Schaustellung sein? Müssen denn die Empfindungen, die heilig sind, profaniert werden durch falsche Sentimentalität des Vortrags vor hundert Zuhörern? In einer besseren Lage war Clara Viebig. Ihre «Pharisäer» – ich möchte verraten, daß ich sie ganz kenne – sind ein wirksames Drama, das «nach Bühne schreit». Man könnte damit den Beweis liefern, daß wir Talente für das Drama haben. Die Direktoren sollten Dramen lesen. Frieda von Bülow hat eine Novelle «Das Kind» vorgelesen. Ich vermag darüber nichts zu sagen. Das aber ist nicht meine Schuld. Während gelesen wurde, liefen fortwährend die Zuhörer davon. Es soll mich doch der Teufel holen: aber so schlechte Manieren vertrag ich nicht. Ein anständiger Mensch tut so etwas nicht; und wenn sich ein Kritiker nicht fortwährend zu ärgern hat über das pöbelhafte Davonrennen, dann wird er es auch nicht nötig haben, seine Inkompetenz einzugestehen.

FREIE LITERARISCHE GESELLSCHAFT IN BERLIN 1898

Am 13. März fand in der «Freien Literarischen Gesellschaft» zu Berlin der vierte Vortragsabend dieses Winters statt. Zum Vortrag kam ein einaktiges Drama «Märtyrer» von Georg Reicke und moderne lyrische Dichtungen, beides durch den Königlichen Hofschauspieler Arthur Kraußneck. Dem Vortrag ging eine Conférence voraus, die Dr. Rudolf Steiner hielt. Er suchte namentlich die lyrischen Dichtungen Nietzsches und zwei Balladen Maurice Maeterlincks, die zum Vortrage kamen, aus dem Wesen dieser beiden Persönlichkeiten herzuleiten. Nietzsches Lyrik kommt zumeist aus einer Stimmung heraus, die uns auf den ersten Blick in Verwunderung versetzt bei dem stolzen Philosophen, der frohlockend an die Stelle des jenseitigen Gottes den diesseitigen Übermenschen gesetzt hat, der den Menschen zeigen will, daß sie Schaffende sein sollen, nicht von göttlichen Mächten Empfan-

gende. Aber Nietzsche, der Lyriker, ist Nietzsche, der Mensch, auf dem das individuelle Leben schwer lastet, der das Glück nur allzuwenig kennengelernt hat. Aus dem leidenden Menschen heraus hat Nietzsche ein Bild des lachenden Philosophen geschaffen. Die Größe dieses Bildes erdrückte Nietzsche, den Menschen. Aus solchen Stimmungen heraus sind seine Gedichte erwachsen. Was Nietzsche, der leidende Einzelmensch, gegenüber dem hohen Bilde seines Übermenschen empfand, das strömt uns aus seinen Dichtungen entgegen. – Maeterlinck ist abhold den groben, in die Augen fallenden Tatsachen des Lebens. Nicht die großen Worte, nicht die starken Empfindungen und Leidenschaften sind ihm die Verkünder des Allertiefsten in der Welt. Wenn ich einen Menschen nur flüchtig sehe, so kann sich zwischen seiner und meiner Seele etwas ereignen, das tiefer und göttlicher ist, als was sich in den Worten eines Plato oder Fichte oder in der Leidenschaft eines Othello ausspricht. Solch grobe Aussprüche, solche Leidenschaften verdunkeln für uns nur das Tiefere, das in den scheinbar alltäglichsten Ereignissen gesehen werden kann. Die beiden vorgetragenen Balladen zeigen, mit wie einfachen Mitteln Maeterlinck erschütternde Wahrheiten ausspricht.

Herr Kraußneck machte durch seinen Vortrag einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer. Reickes Einakter stellt die traurige Lage dar, in welcher die Familie eines Pastors ist, der sein Amt aufzugeben hat, weil ihn sein Gewissen in einen Konflikt mit den Lehren der Kirche gebracht hat. Die Frau ist tot. Die Tochter allein muß für den Vater und die Geschwister den Unterhalt verdienen. Sie könnte sich verheiraten und ihr Glück finden. Aber sie darf ihren Posten innerhalb der Familie nicht verlassen. Die Art, wie ihr Vater sie auf diesem Posten zu halten sucht, und ihr herzzerreißender Verzicht auf das Glück wird im Zusammenhange mit den Charakteren in packender Weise dargestellt. Herr Kraußneck fand die Art, die feine Psychologie des Werkes zur Geltung zu bringen. Nicht minder wirksam war der Ausdruck, den er den ergreifenden Dichtungen Nietzsches und Maeterlincks gab.

Den Abschluß machte eine in echt volkstümlichem Ton gehaltene Legende «Die vier Räuber» von Ludwig Jacobowski. Dieser

Dichter sucht die einfachsten, ungekünstelten Töne und erreicht damit eine Höhe der Kunst, wie wir sie an dem vollendeten Volkslied bewundern.

THEATER-CHRONIK
1897–1899

Dr. Raphael Löwenfeld, der verdienstvolle Leiter des Berliner Schiller-Theaters, hat soeben den Vortrag «Volksbildung und Volksunterhaltung», den er am 8. Juni 1897 in der Generalversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung zu Halle a. S. gehalten hat, in Druck erscheinen lassen. Er tritt dafür ein, daß an der Bildung weiterer Schichten des Volkes durch Volkstheater mit billigen Eintrittspreisen und durch Veranstaltung von Vortragsabenden gearbeitet werde. Wie ein Volkstheater zu denken, das wird an dem Beispiel des Schiller-Theaters, dessen Tätigkeit Löwenfeld schildert, veranschaulicht. Die Vortragsabende sollen einzelne künstlerische Persönlichkeiten einem größeren Zuhörerkreis vorführen. An einem solchen Abend soll zuerst eine Charakteristik eines Dichters oder Tonkünstlers entwickelt werden, und daran sollen sich Deklamationen oder musikalische Reproduktionen einzelner Schöpfungen der betreffenden Künstler knüpfen. Es ist zu wünschen, daß die schönen Absichten des Verfassers viel Anklang finden. Denn man muß ihm beistimmen, wenn er die Kunst als das beste Mittel für die Fortbildung des gereiften Menschen empfindet. Wer nach harter Tagesarbeit nicht mehr in der Lage ist, wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zu folgen, der vermag sehr wohl seinen Geist zu erfrischen und zu bereichern an den Schöpfungen der Kunst. Mit Recht sagt Löwenfeld: «Wer von der Erwerbsarbeit kommt, körperlich müde und geistig ermattet, der bedarf der Anregung in reizvollster Form ... Nicht Tatsachenwissen, nicht Fachausbildung, sondern geistige Anregung im weitesten Sinn ist die Aufgabe der Volksbildung.»

*

Eine interessante Erinnerung ruft der 13. November 1897 hervor. Er ist der hundertjährige Geburtstag des Komponisten Gustav Reichardt, dem wir das Lied «Was ist des Deutschen Vaterland» verdanken. Nach den Befreiungskriegen wurde das Lied in einer andern Melodie gesungen. Sie war nicht geeignet, populär zu werden. Der Reichardtschen ist es im höchsten Maße gelungen. Es wird erzählt, daß der Komponist die Melodie in der alten kleinen Kapelle auf der Schneekoppe während einer Fußwanderung niedergeschrieben hat.

*

Ein wahres Muster unklaren Denkens bildet ein Aufsatz vom Berliner Hofkapellmeister F. Weingartner in der «Neuen Deutschen Rundschau». Nachdem Weingartner seinem Groll über die jüngeren Komponisten, ihre Anhänger und Lobhudler in rückhaltloser Weise Luft gemacht hat, schildert er den «kommenden Mann» in der Musik, den Erlöser aus der Verwirrung, welche die jungen Originalitätshascher angerichtet haben. «Ich denke mir ihn zunächst unabhängig von allem Parteiwesen und sich nicht damit befassend, weil über ihm stehend; ich denke mir ihn weder engherzig deutschtümelnd noch schal international, sondern allmenschlich empfindend, weil die Musik eine allmenschliche Kunst ist; ich denke mir ihn von einer glühenden, schrankenlosen Begeisterung erfüllt für das von den großen Geistern aller Zeiten und Nationen Geschaffene, unüberwindliche Abneigung gegen die Mediokrität empfindend, mit der er durch Zwang, höchstens einmal durch seine eigene Gutmütigkeit in Berührung kommt. Ich denke mir ihn neidlos, weil seines eigenen hohen Wertes bewußt und darauf vertrauend, daher auch fern jeder kleinlichen Propaganda für seine Werke, aber, wenn es not tut, von gründlicher Aufrichtigkeit, ja Rücksichtslosigkeit, daher an vielen Stellen nicht sonderlich beliebt. Ich denke mir ihn sich dem Leben nicht ängstlich verschließend, aber mit Hang zur Einsamkeit – die Menschen nicht in übertriebenem Weltschmerz hassend, aber ihre Kleinlichkeit und Beschränktheit verachtend, daher nur Ausnahmen zu seinem näheren Umgang wählend. Ich denke mir ihn

nicht unempfindlich gegen Erfolg oder Mißerfolg, aber durch beides nicht einen Schritt von seinem Wege abzubringen, gegen die sogenannte öffentliche Meinung sehr gleichgültig, in seiner politischen Gesinnung Republikaner im Sinne Beethovens. ... Sich nur mit den größten Genies wirklich verwandt fühlend, weiß er doch, daß auch er nur ein neues Glied der Kette ist, welche diese miteinander bilden, und weiß auch, daß andere Gewaltige auf ihn folgen werden. So gehört allerdings auch er einer Richtung an, einer solchen aber, die über den Köpfen der Menschheit schwebt und über sie hinwegfliegt.» Glaubt denn Herr Weingartner wirklich, daß sich die Natur veranlaßt sehen wird, seine Phantastereien zu verwirklichen? Und wenn nicht, warum schreibt er sein Ideal des künftigen Musikers auf? Dieses Ideal wäre übrigens für jegliches Schaffen höchst nützlich. Wenn der Nachfolger Badenis die von Weingartner geschilderten Eigenschaften hätte: die Verwirrung in Österreich könnte der schönsten Harmonie weichen. Es ist unbegreiflich, wie sich ein hochbegabter Künstler in solchen Spielereien des müßigen Denkens gefallen kann.

*

In diesen Tagen gingen durch die Zeitungen statistische Nachrichten über die Repertoireverhältnisse der verflossenen Saison an deutschen Bühnen. Man konnte aus ihnen ersehen, daß den größten Zuspruch die Jammerstücke der Firma Blumenthal-Kadelburg – «Im weißen Rößl» und «Hans Huckebein» – gehabt haben, daß dagegen das Interesse an den Klassikervorstellungen wesentlich abgenommen hat. Ich habe gegen solche Angaben seit langer Zeit das ärgste Mißtrauen. Sie besagen gar nichts. Denn aus ihnen geht nicht hervor, wofür unser Publikum wirklich Interesse hat. Wir können nämlich die Wahrnehmung machen, daß die Ansichten der Theaterdirektoren heute gar nicht mehr dem Geschmacke des Publikums entsprechen. Die Aufstellung unseres kläglichen Repertoires entspringt gar nicht daraus, daß unser Publikum nichts Besseres will, sondern daraus, daß die Theaterdirektoren glauben, man wolle nur pikanten Schund sehen. Man versuche es nur, Besseres vorzuführen, wie es zum Beispiel

Burckhard in seinen Nachmittagsvorstellungen im Wiener Burgtheater versucht hat: die Zuschauer finden sich wirklich. Es ist etwas Wahres an dem Satze: Jeder Theaterdirektor hat das Publikum, das er verdient. Nicht einen Verfall des allgemeinen Geschmackes beweisen unsere entsetzlichen Repertoireverhältnisse, sondern nur, daß unsere Theaterleiter schlechte Stücke lieber aufführen als gute, und daß sie deshalb die Liebhaber der schlechten Stücke in das Theater locken, das Publikum, das besseren Geschmack hat, dagegen vom Theaterbesuch fernhalten. Klassikervorstellungen, in würdiger Weise dargeboten, werden immer ein Publikum haben. Wenn nun noch gar die Theaterdirektoren zugleich «Dichter» sein wollen und ihre eigenen Machwerke an den Mann bringen wollen, dann ist das Übel das denkbar größte. Es sollte sich als eine Art Regel des Anstandes für Theaterleiter herausbilden, daß sie an ihren eigenen Instituten niemals ihre eigenen Stücke aufführen. Vielleicht fordert eine solche Anstandsregel einige Eigenschaften, die nicht jedem gegeben sind; aber so etwas fordert jeder Ehrenkodex.

Ich sehe gar nicht ein, warum die Theaterleiter durchaus den Geschmack bestimmen sollen. Sie haben sich in den letzten Jahren so vorurteilsvoll erwiesen, daß man ihnen durchaus nicht zuzustimmen braucht, wenn sie sagen: wir können nichts Besseres aufführen, weil uns sonst niemand ins Theater geht. Sie sollen es einmal anders versuchen. Vielleicht machen sie dann auch andere Erfahrungen. Vielen möchte ich sogar ernstlich raten: sie sollen das Stückeschreiben lassen.

Bühnenbearbeitung

Heinrich Jantsch, der Direktor des «Wiener Jantsch-Theaters», der früher dem Meininger Ensemble angehörte, hat eine Bühnenbearbeitung des «Wilhelm Tell» (Halle 1898) erscheinen lassen. Er erklärt, daß er mit seiner Arbeit eine Debatte eröffnen möchte, und zwar darüber, wie Theaterstücke am besten einstudiert wer-

den können. Er liefert ein Regiebuch, in dem alle Anweisungen enthalten sein sollen, die für die Darsteller eines Stückes notwendig sind. Alles über eine Rolle soll dieses Regiebuch bringen, was vorgeht, während der Träger vor dem Publikum steht. Man wird sich gewiß nicht enthalten können, ernstliche Bedenken gegen solch weitgehende Anweisungsbücher geltend zu machen. Darsteller, die auf ihre Selbständigkeit halten, werden gegen solchen «Drill» sich auflehnen. Aber man bedenke, daß der Verfasser kaum den Willen haben kann, die berechtigte Selbständigkeit zu unterdrücken. Einen Vorschlag will er machen – nichts weiter! «Steht der Darsteller der Rolle geistig höher als der, der die Anmerkung gemacht, ja, glaubt er nur eine eigene Meinung vertreten zu dürfen, niemand wird ihn hindern. Er wächst über die Anmerkung hinaus, vielleicht gerade wegen dieser ersten Anregung. Jedenfalls hat sie an die Stelle von nichts – etwas gesetzt!»

Man darf nicht verkennen, daß zu einer solchen eigenen Meinung in unzähligen Fällen gar nicht die nötige Zeit vorhanden sein wird. Ein Buch, wie es Jantsch im Auge hat, darf natürlich nicht auf Grund willkürlicher Einfälle entstanden sein. Es muß das Ergebnis einer längeren Erfahrung sein. Und dann wird es auch dem gewiegtesten und begabtesten Schauspieler vorzügliche Dienste leisten. Es muß enthalten, was sich bewährt hat. «Ein solches Regiebuch braucht nicht das Werk eines Einzelnen zu sein, wie ja auch unsere schönsten Szenerien oft unter der Mitwirkung vieler Darsteller entstehen. Man schimpfe nicht über den Drill, der aus einem solchen Szenarium herauszuwachsen scheint, er ist tausendmal besser als das Chaos; er erklärt der Gedankenlosigkeit auf der Bühne den Krieg.» Hier soll aus den einleitenden Bemerkungen Jantschs einiges wiedergegeben werden, um Tendenz und Art des Vorschlags zu charakterisieren.

«Je kleiner die Rolle, desto notwendiger oft Anmerkung und Erläuterung, nicht nur was die äußere, auch was die innere Gestaltung betrifft. – Nehmen wir die vielverschrienen Bedientenrollen, davon eine, die gar nicht auf dem Lessingschen Theaterzettel von «Emilia Galotti» genannt wird. – Wir befinden uns auf dem Lustschlosse Dosalo, der Prinz mit Emilia zusammen. Da

kommt die Geliebte des Prinzen, die Gräfin Orsina dazwischen, die niemand geahnt. – Diese Schreckenspost überbringt ein Bedienter mit den Worten:

‹Eben kommt die Gräfin an.›

Der Prinz: ‹Die Gräfin? Was für eine Gräfin?›

Bedienter: ‹Orsina.›

In dieser Bedientenrolle keimt die Katastrophe des Stückes! – Dieser aalglatte Geselle, der in den Buhlschaftssünden seines Herrn groß geworden ist, verliert Sinn und Verstand bei der Meldung: Eben kommt die Gräfin an. – Für *ihn*, für den Prinzen, für alle im Schloß war sie ‹die Gräfin›! nicht die Gräfin Orsina, nicht die Frau Gräfin. – In dem Vorstellungskreis des Bedienten gibt es in diesem Augenblick nur einen Grafen und eine Gräfin, und dieser Graf ist hier der Prinz selbst.

Hat der Regisseur der mittleren Bühnen Zeit, diese – doch so notwendigen Anmerkungen zu geben? Wird er – wenn er sie gibt – Dank erhalten von dem Darsteller der Bedientenrolle, der – sonst ein hochschätzbares Chormitglied – sich gegen das ‹Abrichten› sträubt?! – In der Chorprobe ist er das Abrichten gewöhnt, beim Schauspiel wäre es Erniedrigung – so groß ist das Verkennen. – Liegt die Anmerkung geschrieben in seiner Rolle, dann geht es leichter, ist anders nicht das Mitglied ein abgesagter Feind des Rollenlesens – was auch vorkommen soll.

‹Daran erkenn' ich meine Pappenheimer.› Das Wort verdankt seine unsterbliche Lächerlichkeit den armen Teufeln, welche landläufig in die Papperüstungen gezwängt als die zehn Kürassiere von Pappenheim beim Wallenstein zur Audienz erscheinen. – Solange auch das Stück schon vorher gespielt wurde, erst die Meininger haben die Kürassierszene zu dem gemacht, was sie ist. – Da wurde nicht gelacht! Warum denn auch? Ein bißchen Exerzieren, und das Publikum nimmt uns ernst.

Welch großen Wert Schiller – der eminente Bühnenpraktiker – auf die Bedientenrolle legte, das beweist der Umstand, daß er wiederholt Anmeldungen den Helden selbst in den Mund legte. So im ‹Wallenstein› nach dem Monologe ‹Wär's möglich›. – Der schwedische Oberst soll gemeldet werden. Der Page tritt ein.

Wallenstein zum Pagen: ‹Der schwed'sche Oberst? Ist er's? Nun, er komme!›
Im Wallenstein haben wir das Beispiel, daß die Meldung:

‹Zehn Kürassiere
Von Pappenheim verlangen dich im Namen
Des Regiments zu sprechen›

von Terzky gesprochen wird. – Neumann aber ist der eigentliche Überbringer; der aber tritt nur herein, führt den Grafen Terzky beiseite und sagt diesem die Meldung ins Ohr.»

*

Carl Heine, der Leiter der von der «Leipziger Literarischen Gesellschaft» veranstalteten Theatervorstellungen, hat ein Ensemble zusammengestellt, mit dem er in verschiedenen deutschen Städten Vorstellungen Ibsenscher Werke gibt. Gelegentlich des Wiener Gastspieles dieses Ensembles hat nun Dr. Heine in der Wochenschrift «Zeit» die Ziele und den Charakter seines «Ibsen-Theaters» in einem interessanten Aufsatze entwickelt, dessen Hauptpunkte mir der Erwähnung an dieser Stelle wert erscheinen.

Heine geht von der Überzeugung aus, daß Ibsen die beste Schule für ein Ensemble ist, das nach *Stil* strebt. Mit vollem Recht hebt er hervor, daß Ibsen ein Segen für die Schauspieler ist, weil sie gezwungen sind, in seinen Stücken nicht Rollen und Theaterschablonen, sondern Lebenstypen und Individualitäten zu spielen. Wer eines der späteren Dramen Ibsens besetzen will – bei den früheren Stücken ist das noch nicht in ausgesprochener Weise der Fall –, der kann sich unmöglich an die alten Fächer: den Bonvivant, den Charakterspieler, den gesetzten Liebhaber, die Anstandsdame und so weiter halten; in Heines Ensemble liegen die Rollen des Rank, Aslaksen, Großhändler Werle, des fremden Mannes, Rosmer und Jörgen Tesmann in einer Hand, ebenso diejenige des Brendel, Dr. Stockmann, Brack, Hjalmar Ekdal, Oswald, Günther und Gabriel Borkmann. Durch eine solche Fachlosigkeit ist der Schauspieler gezwungen, sich ans individuelle Leben, an die Beobachtung zu halten, nicht an die am Theater hergebrachte Gewohnheit und Tradition.

Auch die Führung des Dialogs erfordert bei Ibsens Dramen eine besondere Kunst. Von Mimik und Geste glaubt Heine, daß sie weniger wichtig sind als im älteren Drama. Er wendet sie nur als Hilfsmittel und so sparsam wie möglich an. Dagegen legt er Wert auf die Gruppierung. Die Stellung der Personen zueinander, ihr Sich-Verfolgen, Sich-Fliehen, die Ausscheidung einer Person und ihre nähere oder weitere Entfernung von der Hauptgruppe bilden, seiner Meinung nach, einen großen Teil dessen, was man Stimmung nennt. Nur dadurch, daß in dieser Richtung dasjenige getroffen wird, was den Absichten des Dichters entspricht, kann diejenige Illusion erzeugt werden, die beim Publikum zur rechten Aufnahme eines Ibsen-Dramas notwendig ist. Die Schwierigkeit liegt darinnen, daß fast in jedem Werke dieses Dichters andere Mittel der Art in Anwendung gebracht werden müssen, weil jedes dieser Werke seinen eigenen Stil hat. Jenen Stil, der von dem Inhalt gefordert wird. Nur wer alle Einzelheiten der Regie so zu treffen weiß, daß sie sich zusammenschließen, wie es der individuelle Charakter eines Ibsenschen Stückes fordert, kann ein solches kunstgemäß in Szene setzen. «Für diese ideale Forderung bildet Ibsen eine Vorschule. Nicht zwei seiner Dramen haben denselben Stil. Man vergleiche nur einmal ‹Nora›, ‹Volksfeind›, ‹Rosmersholm›, ‹Hedda Gabler› und ‹John Gabriel Borkmann›. Aber jedes seiner Dramen hat seine eigene, streng umrissene Form, die von Drama zu Drama kunstvoller, reiner und klarer wird... So ist Ibsen auch darin für den Schauspieler ein Lehrmeister, daß er ihn von den einfacheren Aufgaben zu den kunstvollsten führt; und wie in Ibsens Gesellschaftsdramen die Männer Wahrheit, die Frauen Freiheit suchen, so ist in Ibsens Dramatik für den Schauspieler die Schule, die ihn zu den letzten Zielen der Kunst reif machen kann, zu den Zielen, denen die Kunst jeder Zeit nachstrebte: Zur Freiheit und Wahrheit.»

*

In den Nummern 11 und 14 dieser Zeitschrift ist von dem Plane der Gründung eines Elsässischen Theaters und von den Zielen, welche diese Gründung verfolgt, gesprochen worden. Dieser

Plan nähert sich gegenwärtig seiner Ausführung. Es hat sich eine Vereinigung gebildet, welche das Elsässische Theater begründen wird. Ihr gehört als Vorsitzender Dr. Julius Greber an, der Verfasser des dramatischen Sittenbildes «Lucie» – das von der Zensur verboten worden ist –, dann der junge Maler und Dichter Gustav Stoskopf, ferner die Herren Hauß, Redaktor und neugewählter Reichstagsabgeordneter, Bastian, der Verfasser von elsässischen Volksstücken, und Horsch.

Der Verfasser des Artikels «Theater und Kunst in den Reichslanden» (Nr. 14 dieser Zeitschrift) hat bereits darauf hingewiesen, daß politische Tendenzen mit der neuen Gründung nicht beabsichtigt werden sollen, sondern daß lediglich der Wunsch maßgebend gewesen sei, elsässisches Volksleben auf der Bühne zu sehen. In diesem Sinne sind auch die Statuten der Vereinigung abgefaßt.

Im nächsten Winter sollen acht Novitäten zur Aufführung gelangen. Zum artistischen Leiter der neuen Theaterunternehmung ist der ehemalige Direktor des Stadttheaters (Straßburg), Alexander Heßler, ausersehen. Ihm wird ein scharfer, sicherer Kunstverstand und ein gutes Auge für die Beurteilung künstlerischer Kräfte nachgerühmt.

Wenn man bedenkt, welche ungeheuren Erfolge die volkstümlichen Vorstellungen der Schlierseer überall haben, so wird man Unternehmungen wie dem Elsässer Volkstheater die besten Aussichten für die Zukunft eröffnen können. Solche Unternehmungen entsprechen ganz entschieden einem bemerklichen Zuge unserer Zeit. Unsere Kunst gewinnt immer mehr einen internationalen Charakter. Die Sprache ist fast das einzige Element, das noch daran erinnert, daß die Kunst aus dem Boden der Nationalität herauswächst. Volkstümliche und gar landschaftliche Denk-, Anschauungs- und Empfindungsweise verschwinden immer mehr aus den Stoffen unserer Kunstleistungen. Und das Wort von «guten Europäern» ist heute durchaus keine bloße Phrase. Wir verstehen die Pariser Sitten, die uns von der Bühne herab gezeigt werden, heute fast ebensogut wie die unseres Heimatortes. Neben dieser einen extremen Richtung macht sich aber eine andere gel-

tend. Wie ein Jugenderlebnis uns lieb ist, so sind uns die volkstümlichen Eigenarten, die sozusagen Kindheitserinnerungen der Nation sind, lieb. Und je mehr uns die kosmopolitische Kultur im allgemeinen von ihnen wegführt, um so lieber kehren wir «hie und da» zu ihnen zurück. Wie Jugenderinnerung mutet es in der Tat uns an, wenn wir heute die Schlierseer spielen sehen; Jugenderinnerung ist der Inhalt der Stücke, die sie uns vorspielen, und Jugenderinnerung ist vor allen Dingen die Stufe der Kunst, die wir an ihnen beobachten können.

Es wäre zu wünschen, daß ähnliche Unternehmungen wie das Elsässische Theater in den verschiedensten Gegenden Deutschlands entstünden. Vielleicht sind sie das einzige Mittel, die landschaftlichen Individualitäten noch einige Zeit zu retten, über die der kosmopolitische Zug der Zeit erbarmungslos hinweggeht. Sieger wird zuletzt allerdings der Kosmopolitismus bleiben.

*

Was ist denn eigentlich «Theater»? Diese Frage wirft Hermann Bahr in der Nummer 200 der «Zeit» auf. «Das Stück eines Dichters fällt durch, und es heißt dann, daß es eben leider doch nicht ‹Theater› ist. Oder wir sehen einen rohen Menschen mit schlechten Sachen von gemeiner Art die Bühne beherrschen, und zur Entschuldigung heißt es, daß er eben weiß, was ‹Theater› ist. Was ist nun eigentlich dieses ‹Theater›? Da will niemand antworten. Jeder spürt, daß es Dinge gibt, die nicht ‹theatralisch› sind, und andere, die es sind, aber mehr scheint man nicht zu wissen. Es wird behauptet: Man kann das nicht sagen, man muß es fühlen. So drehen wir uns immer in demselben Kreise. Auf die Frage, wie das sein muß, was auf dem Theater wirken soll, heißt es, daß es theatralisch sein muß, und auf die Frage, was denn theatralisch ist, heißt es: was auf dem Theater wirkt. So kommen wir nicht aus dem Zirkel –.»

Ich bin etwas verwundert über diese Aussprüche eines Mannes, der in der letzten Zeit immer so getan hat, als wenn er endlich den Schlüssel gefunden hätte, der das Tor des Theatralischen öffnet. Hermann Bahr war einst ein schlimmer Stürmer und

Wüterich. Er konnte sich nicht genug tun in der Verurteilung des «Theatralischen». Die reinen Forderungen der Kunst standen ihm obenan. Ich glaube, er hat vor noch nicht langer Zeit nicht nachgedacht darüber: was wirkt auf dem Theater? Was ist theatralisch? Er hat darüber nachgedacht: was fordert die «Moderne» für eine dramatische Technik? Dann hat er alles in der bösesten Weise verfolgt, was gegen diese Technik der «Moderne» verstoßen hat. Und wäre damals Herr von Schönthan oder Herr Oskar Blumenthal zu ihm gekommen und hätte ihm gesagt: Deine «Moderne» ist ja ganz nett, aber auf dem Theater wirkt sie nicht, so hätte er sie elende Macher geschimpft und sie – allerdings nur kritisch – aus dem Tempel der Kunst getrieben.

In den letzten Jahren ist Hermann Bahr zahmer geworden. Er hat das selbst erklärt.

Marco Brociner hat im Herbst vorigen Jahres in Wien ein Stück aufführen lassen, das gar nicht «Kunst», sondern nur «Theater» war; da hat Hermann Bahr geschrieben: «Als ich noch ein Stürmer und ein Wüterich war, habe ich die Stücke des Herrn Marco Brociner gehaßt. Sie sind ja, was man «unliterarisch» nennt, und das ist mir damals schrecklich gewesen. Ich war damals ein einsamer Mensch, so ein Einziger und Eigener, der nichts anerkennt und sich nicht fügen will, sondern seinen Verstand, seinen Geschmack herrschen läßt. Jetzt bin ich bescheidener; es ist mir ja schwer geworden, aber ich habe doch nach und nach bemerkt, daß auch noch andere Leute auf der Welt sind. Diese wollen auch leben, das kann der Jüngling freilich nicht begreifen. Heute sage ich mir: Ich habe meinen Geschmack, andere Leute haben einen anderen; wer schreibt, was mir gefällt, das ist mein Autor, aber die anderen wollen doch auch ihre Autoren haben, das ist nur billig...»

Nicht nur in dem Aufsatze, den er über Marco Brociner geschrieben hat, sondern auch in nicht wenigen anderen Auslassungen sagt Hermann Bahr, daß er heute bescheidener denkt als einst, da er ein «Stürmer und ein Wüterich» war.

Daß man Konzessionen machen muß, diesen Grundsatz aller echten Philister hat überhaupt Hermann Bahr als seiner Weisheit

vorläufig letzten Schluß glücklich herausgefunden. Er hat das in den letzten Nummern der «Zeit» immer und immer wiederholt. «Der Mann hat gehorchen gelernt, er entsagt sich, er weiß, daß er nicht allein ist; – er hat eine andere Leidenschaft; er will helfen, will wirken. Er fühlt, daß die Welt nicht da ist, um sein Mittel zu sein, sondern er für sie, um ihr Diener zu werden.»

Doch warum schreibe ich hier über Hermann Bahrs neueste Wandlung? Warum suche ich zu erforschen, welches der Weg ist von dem «Stürmer und Wüterich» zum halben Hofrat?

Nur deshalb, weil heute der «halbe Hofrat» Fragen aufwirft, die einst der «Stürmer und arge Wüterich» als höchst überflüssig bezeichnet hätte.

Ja, wohl überflüssig. Und wir anderen, die wir uns nicht entschließen können, den Sprung ins Halb-Hofrätliche mitzumachen, wissen zu unterscheiden zwischen dem «Theatralischen», das rohe Menschen mit schlechten Sachen auf das Theater bringen, und dem «Theatralischen», das trotz aller «Theaterfähigkeit» echte und gute Dichtung ist. Ein wirklicher Dramatiker schafft bühnenmäßig, weil seine Phantasie bühnenmäßig *wirkt.*

Und wenn man uns heute noch die Frage vorlegen will: «was ist theatralisch?», so lachen wir ganz einfach. Shakespeare hat das schon gewußt, und Hermann Bahr wüßte es auch, wenn er nicht auf der Bahn vom «Stürmer und Wüterich» zum zahmen Hofrat begriffen wäre.

Aber so ist es: man muß einiges verlernen, wenn man so weit gekommen ist, daß man einsieht, was Hermann Bahr eingesehen hat: «Wer seine Kraft gemessen hat und erkennt, wohin er mit ihr treten soll, ist gefeit, es kann ihm nichts mehr geschehen: weil er notwendig geworden ist. Notwendig werden, seinen Platz finden, seine Rolle wissen, das ist alles.»

*

Über den augenblicklichen Stand der Berliner Theaterzensur spricht der Rechtsanwalt Paul Jonas in einer der jüngsten Nummern der «Nation» (Oktober 1898). Er betont, daß dieser augen-

blickliche Stand sich zu einer Kalamität ausgewachsen hat, und daß bei uns auf diesem Gebiete kaum bessere Zustände herrschen als im benachbarten Zarenreiche.

Wie in so vielen anderen Fällen dient den Wächtern der öffentlichen Ordnung auch bei Handhabung des Zensurstiftes eine jahrzehntealte Polizeiordnung. Die in der Gegenwart schreibenden Dramatiker werden nach Bestimmungen vom 10. Juli 1851 beurteilt. Das Oberverwaltungsgericht hat anerkannt, daß der Zensurstift hinweggleiten müsse über Dinge, die «nur eine entfernte Möglichkeit, es könne die Aufführung eines Stückes zu einer Störung der öffentlichen Ordnung führen», erkennen lassen, und daß dieses spitzige Instrument nur dann walten dürfe, wenn eine «wirkliche drohende nahe Gefahr» in Aussicht steht. Trotzdem hat der in Rede stehende Stift aus Hauptmanns «Florian Geyer» folgende Sätze zu vertilgen für nötig befunden:

«Fresse die Pest alle Pfaffenknechte.»

«Die Pfaffen tun mit Liebe nichts, man ziehe ihnen denn das Fell über die Ohren.»

«Der Papst verschachert Christentum, die deutschen Fürsten verschachern die deutsche Kaiserkrone, aber die deutschen Bauern verschachern die evangelische Freiheit nit!»

«Wer will halten rein sein Haus, der behalt' Pfaffen und Mönche draus.»

«Den Rhein heißet man gemeiniglich die Pfaffengasse. Wo aber Pfaffen uf ein Schiff treten, da fluchen und bekreuzen sich die Schiffsleut', weil Sag' ist: Pfaffen bringen dem Schiff Unheil und Verderben.»

Was muß der den bedenklichen Stift führende Beamte für eine Vorstellung haben von dem Bewußtsein und Empfinden eines Theaterbesuchers von heute! Ein Mann, der glauben kann, daß in den Anschauungen eines gebildeten Menschen der Gegenwart eine Verheerung dadurch angerichtet werden könne, daß er die angeführten Worte von der Bühne herab vernimmt, weiß nichts von dem Leben, das wir heute führen. Das gekennzeichnete Gebaren ist geeignet, weitesten Kreisen die Augen darüber zu öffnen, welche Kluft besteht zwischen den Vorstellungen der in der Tra-

dition des Staates erzogenen Bürokratenseele und dem Empfinden jener Kreise, die den Fortschritt des Lebens mitmachen.

Das Küssen scheint nach der Polizeiverordnung vom 10. Juli 1851 zu den Handlungen zu gehören, aus denen «Sitten-, Sicherheits-, Ordnungs- oder gewerbepolizeiliche Bedenken entstehen». Denn ein roter Polizeistrich tötete aus Max Halbes «Jugend» einst die Stelle:

«Annchen, du bist so schön! So schön, wenn du so sitzest. (Packt ihren Arm.) Ich könnt' ja alles vergessen. (Außer sich.) Küsse mich, küsse mich!»

Das Verbot des «Johannes» von Sudermann wirft ein besonders grelles Licht auf die Polizeiverhältnisse. Es ist schade, daß es zu einer Entscheidung des Oberverwaltungsgerichts über dieses Verbot nicht gekommen ist. Bekanntlich wurde das Stück durch eine kaiserliche Entscheidung freigegeben. Die Polizeibehörde hatte die Aufführung verboten, weil öffentliche Darstellungen aus der biblischen Geschichte des Alten und Neuen Testamentes bestimmungsgemäß «schlechthin unzulässig seien». Und gegen die hierauf gemachten Einwendungen erwiderte der Oberpräsident, daß «die Darstellung von Vorgängen aus der biblischen Geschichte und insonderheit aus der Lebensgeschichte Jesu Christi auf der Bühne geeignet erscheint, das religiöse Empfinden der Zuhörer und Zuschauer sowie auch des den Aufführungen nicht beiwohnenden Publikums zu verletzen, Beunruhigungen weiter Personenkreise hervorzurufen und Störungen der öffentlichen Ordnung, deren Erhaltung das Amt der Polizei ist, zu veranlassen». Die Verfügung zeigt ganz klar, daß der Beamte, der sie erlassen, keine Verpflichtung gefühlt hat, erst einmal den Inhalt des Dramas zu untersuchen und sich zu fragen: ist dieser ein solcher, daß er irgend jemanden in seinen religiösen Empfindungen verletzen kann? Aber dieser Beamte denkt offenbar, daß zu einer solchen Verletzung allein der Umstand genüge, die biblischen Gestalten auf der Bühne zu sehen. Er hat es noch nicht zu der modernen Vorstellung vom Theater gebracht. Er weiß nichts davon, daß die Kunst in unserem Empfinden gleich neben der Religion zu stehen kommt. Er sagt: durch die Bühnendarstellung

wird jedes Ding profaniert. Das moderne Empfinden sagt allerdings: es wird dadurch geadelt. Das bürokratische Empfinden schleppt Vorurteile mit sich, die das übrige Leben sogar schon jahrhundertelang abgestreift hat.

Die praktische Folge von alledem ist, daß die Künstler und Leiter von Kunstinstituten zwischen zwei Übeln stets die widerwärtige Wahl zu treffen haben: entweder Konzessionen an den bürokratischen «Geist» zu machen und äußerlich hübsch brav aufzutreten, während es in ihrem Innern rumort, oder sich fortwährend mit den Polizeigewalten herumzubalgen. Wenn es nach den Tendenzen des charakterisierten Geistes gegangen wäre, dann hätte in der Cyrano-Aufführung des «Deutschen Theaters» ein törichter Mönch kein «Gottesschaf» genannt werden und der kleine Fuchs von Madame d'Athis hätte kein Klistier erhalten dürfen. Als verwerflich wurde auch der Satz bezeichnet, daß das Magenpressen des Königs von den Ärzten als Majestätsbeleidigung hingestellt und sein erhabener Puls wiederhergestellt worden sei.

Der Streit, der über diese Striche zwischen der Polizeibehörde und dem Deutschen Theater entbrannt ist, mag an dieser Stelle ein anderes Mal besprochen werden. Für dieses Mal kam es nur darauf an, den «Geist» der polizeilichen Gewalt und den Geist des Lebens in der Gegenwart einander gegenüberzustellen. Dazu bot der Aufsatz «Zensur-Streiche» von Dr. P. Jonas eine erwünschte Anknüpfung.

*

Adam Müller Guttenbrunn, der Direktor des neuen Wiener Kaiserjubiläums-Stadttheaters, hat Kleists «Hermannsschlacht» in seiner Einrichtung soeben herausgegeben. Die Einleitung, die er zu dem Drama geschrieben hat, beschäftigt sich weniger mit dessen künstlerischen Eigenschaften, als vielmehr mit Kleists Liebe zu Österreich. Diese Liebe ist aus den Verhältnissen, unter denen Kleist gelebt hat, erklärlich. Zu der Zeit, in welcher Napoleon die Deutschen demütigte, war das mannhafte Vorgehen des Kaisers Franz und seines Feldherrn, des Erzherzogs Carl, eine Begeiste-

rung weckende Tat. Daß Müller-Guttenbrunn in einer Vorrede zu Kleists «Hermannsschlacht» alles hervorhebt, was der Dichter zum Lobe Österreichs gesagt hat, um das Drama «Ein Gedicht auf Österreich» nennen zu können, hat seinen Grund wohl darin, daß der neue Theaterleiter für seinen zum 50jährigen Jubiläum erbauten Kunsttempel einen Hymnus auf sein Vaterland nötig hat.

*

Schiller hat in der bedeutungsvollen Abhandlung «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie», die er seiner «Braut von Messina» hat vorangehen lassen, gezeigt, wie tief der Zusammenhang der Chorfrage mit den Vorstellungen über das Wesen der dramatischen Kunst ist. Niemand ist berufen, sich über Idealismus und Realismus im Drama auszusprechen, der sich nicht über diese Frage volle Klarheit verschafft hat. Im realistischen oder gar naturalistischen Drama ist der Chor natürlich ein Unding. Im stilisierten Drama ist er es nicht. Das stilisierte Drama muß Symbole in seinen Körper aufnehmen. Es wird Dinge zum Ausdrucke bringen wollen, die mit den Mitteln, die das alltägliche Leben zu seinem Ausdrucke hat, nicht zustande zu bringen sind. Im Drama müssen oft Dinge gesagt werden, die nicht einer einzelnen Person in den Mund gelegt werden können.

Jeder Versuch, die Bedeutung des Chores in der Tragödie zu schildern, muß daher mit Freuden begrüßt werden. Ein solcher Versuch ist das Büchlein von Dr. Friedrich Klein «Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance» (Erlangen und Leipzig 1897). Der Verfasser hat die große Anzahl von «Poetiken und Verslehren in metrischer und prosaischer Form» sowie die umfangreichen Kommentare zu Aristoteles' «Poetik», welche «seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Italien und Frankreich veröffentlicht wurden», sorgsam studiert und auf Grund dieses Studiums über «den Stand der theoretischen Kenntnisse vom tragischen Chore im sechzehnten Jahrhundert» treffliche Aufschlüsse gegeben. Eine ausführliche Betrachtung der Schrift sollen diese Blätter noch bringen. [Ist nicht erschienen.]

*

Da es in irgendwelchen Winkeln der Welt noch Leute mit pöbelhafter Gesinnung geben soll, so bemerke ich ausdrücklich, daß mir der obige Aufsatz [«Auch ein Kritiker» von L. Gutmann] von einem mir bis jetzt selbst dem Namen nach unbekannten Manne zugeschickt worden ist, und daß ich es für eine Feigheit ansehen würde, ihn mit Rücksicht auf den Gesinnungspöbel zurückzuweisen. Ich selbst habe kein Bedürfnis, mich Herrn Kerr gegenüber zu verteidigen. Er nennt mich einen Kritiker zum Kugeln; ich bekenne, daß mir die Vorstellung des «sich kugelnden Kerr» ebensoviel Spaß macht wie seine in eingelerntem Gigerlstil geschriebenen Betrachtungen über die Gesellschaften des Berliner Westens, seinen Hausherrn und andere wichtige Dinge. Ich drucke den obigen Aufsatz lediglich deswegen ab, weil er zeigt, was alles sich als großen Mann aufzuspielen wagt.

*

Soeben ist eine für die deutsche Dramaturgie höchst bedeutsame Schrift erschienen: «Deutsche Bühnenaussprache». Ergebnisse der Beratungen zur ausgleichenden Regelung der deutschen Bühnenaussprache, die vom 14. bis 16. April 1898 im Apollosaale des Königlichen Schauspielhauses in Berlin stattgefunden haben. Im Auftrage der Kommission herausgegeben von Theodor Siebs (Berlin, Köln, Leipzig 1898). – Die «Dramaturgischen Blätter» werden demnächst einen ausführlichen Bericht über diese wichtige Publikation bringen. [Der Bericht ist nicht erschienen.]

*

In dem Werke «Unser Wissen», das in Wien erscheint, hat Richard Specht unter dem Titel «Zehn Jahre Burgtheater» eine besonders gelungene dramaturgische Studie veröffentlicht. Die einzig mögliche Betrachtungsweise für das Theater wird hier mit trefflichen Worten gekennzeichnet: «Das Stück, das der Dichter am Schreibtisch vollendet hat, kann ein Kunstwerk sein, – ein dramatisches Kunstwerk ist es erst von dem Augenblick an, in dem es in die Erscheinung tritt, mit andern Worten, in dem Augenblick, in dem es durch die Mithilfe anderer schöpferischer

Persönlichkeiten als der des Dichters auf der Bühne einen restlosen künstlerischen Eindruck zu machen imstande ist. Es ist einleuchtend, daß diese Mithilfe nur dann möglich ist, wenn das Werk an sich schlechthin unvollkommen bleibt, wenn es für die künstlerischen Schöpfungen anderer – der Schauspieler, des Regisseurs, des Musikers, des Malers – noch Raum übrig läßt. Jenen Meisterwerken dramatischer Form, deren Gefäß völlig durch die Seele des Dichters ausgefüllt ist und die keinen Raum für den Kunsttrieb der anderen übrig haben, ist man kaum jemals noch durch eine Bühnenaufführung gerecht geworden. Das liegt nicht an einem ‹Zu wenig› der darstellenden Kunst, sondern daran, daß bei solchen Werken die darstellende Kunst eben – zu viel ist. Ein Stück, in dem die Persönlichkeit des Dichters so ungemein vorherrscht, daß sie den Ausdruck der Persönlichkeit des Schauspielers vollkommen verhindert, ist ein Stück, das dem Leser einen gleichen oder höheren Eindruck macht als dem Zuhörer. Damit ist für ein solches Stück die Bühne überflüssig gemacht, die hier nicht ergänzen, sondern bloß stören kann, und damit ist ein derartiges Drama vielleicht ein edleres Kunstwerk, aber gewiß ein schlechtes Stück. Das Ideal der ‹guten Stücke› in diesem Sinne wird wohl immer ‹Hamlet› bleiben.

Dies wird man immer wieder betonen müssen gegenüber den so vielfach auftauchenden Bestrebungen, das Wesen des Theaters zu verkennen und seine Bedeutung innerhalb des Kunstlebens in einem schiefen Lichte darzustellen.»

Noch eine zweite Stelle des Aufsatzes soll hier angeführt werden, die Burckhards Abgang vom Wiener Hoftheater von dem Gesichtspunkte aus betrachtet, der durch die obige grundlegende dramaturgische Wahrheit gekennzeichnet wird. Specht sagt von Burckhard: «Er hat literarisches Leben ins Theater gebracht, aber er hat das schauspielerische Leben geschwächt. Die Bühne kann aber in erster Linie nur vom Schauspieler leben, und trotz der erfolgreichen Versuche, modernem Darstellungsstil zum Durchbruch zu verhelfen, ist der eigentliche Ruhm des Burgtheaters – im ganzen ein herrliches Ensemble und im einzelnen prächtige Menschen, die sich schauspielerisch auszudrücken vermögen –

unter ihm beträchtlich gesunken, wenn nicht gar verlorengegangen. Trotzdem muß man sagen, daß er selber während seiner Direktionszeit so viel gelernt hat, daß man bei einer Umschau um den nächsten fähigen Direktor den Namen Max Burckhards hätte nennen dürfen. Aber die Verbitterung und Gehässigkeit der zu oft mit Recht aufgebrachten und gereizten Künstler wäre zu groß gewesen, um an ersprießliche gemeinsame Arbeit denken zu können, und diese Erwägung allein mußte genügen, um den Abschied Burckhards zu einem unwiderruflichen zu machen.»

*

Der Sünder Max Halbe vor dem Forum des erzbischöflichen Ordinariats in Freiburg im Breisgau

Wie eine seit langer Zeit in den Archiven ruhende Urkunde nimmt sich das folgende Schreiben des Erzbischofs von Freiburg: «Herabwürdigung des katholischen Klerus durch das Theater» betreffend, aus. Es ist aber – in unseren Tagen gefertigt und bezieht sich auf ein dramatisches Kunstwerk unserer Tage.

«Großherzoglichem Ministerium der Justiz, des Kultus und des Unterrichts beehren wir uns ergebenst mitzuteilen:

In dem Hof- und Nationaltheater zu Mannheim wurde in der zweiten Hälfte des Monats April das ‹Liebesdrama› ‹Jugend› von Max Halbe aufgeführt. Die katholische Presse (‹Neues Mannheimer Volksblatt›, Nr. 91 und 99) hat daraus mit Recht Veranlassung genommen, gegen einen solchen Mißbrauch der Bühne aufs schärfste zu protestieren. Wir konnten uns der Aufgabe nicht entziehen, angesichts dieser öffentlich gegen die Mannheimer Theaterleitung erhobenen Anklage, einen ‹Unzuchtsakt in einem katholischen Pfarrhause in allen seinen Einzelheiten vorbereitet und mehr als denkbar erzählt› dem Publikum vorgeführt zu haben, auch unsererseits das in Rede stehende Stück einer Durchsicht zu unterziehen. Zu unserem größten Bedauern müssen wir darnach feststellen, daß die Aufführung eines solchen Stückes nichts ande-

res ist als eine raffinierte schwere Herabwürdigung des katholischen Klerus, gegen welche zu protestieren unsere Pflicht ist. Wir wollen nur hervorheben, daß in dem Stücke ein Kaplan ‹im Meßornat› zum Kaffeetisch kommt, daß keiner der beiden Priester im Stücke seinen Beruf mit dem sittlichen Ernste gewählt hat, wie die Kirche es verlangt und seine Heiligkeit es vorschreibt, daß der Kaplan über die Berufswahl skandalöse Grundsätze vertritt, daß er einerseits sich als wütender Fanatiker geriert und trotzdem andererseits mit einem Mädchen nach eingeholter ‹Dispens› des Pfarrers tanzt. Zum Schlusse kommt eine ‹Absolution› vor, welche eine Herabwürdigung des Buß-Sakramentes darstellt.

Nimmt man dazu den geradezu unsittlichen Charakter des Stükkes, so glauben wir, daß es im Interesse der öffentlichen Ordnung und Sittlichkeit geboten sei, gegen einen solchen Mißbrauch eines Theaters einzuschreiten, und wir bitten dringend, Maßregeln ergreifen zu wollen, welche für die Zukunft demselben vorbeugen.

gez. Thomas. gez. Keller.»

Soll man *derlei Manifestationen* der *katholischen Kirche als ein* Symptom für das in der Gegenwart mit jedem Tage steigende Selbstbewußtsein der Vertreter mittelalterlicher Anschauungen betrachten? Bei dem rückschrittlichen Zug unseres «neuen Kurses» ist eine solche Auffassung nicht ausgeschlossen. Max Halbe wird wohl nunmehr, natürlich, nach Professor Schells Vorbild sich «löblich unterwerfen» und fortan in seinen Dramen nur die Empfindungen des unfehlbaren römischen Stuhles vertreten.

*

Ein Preisausschreiben in Höhe von zehntausend Mark zur Gewinnung einer neuen deutschen Volksoper für die deutsche Bühne erläßt der als warmherziger Förderer der Kunst weiten Kreisen bekannte Prof. Dr. Walter Simon, Stadtrat in Königsberg i. Pr. Diese Tatsache ist wohl seit langem eine der erfreulichsten Manifestationen deutschen Kunstinteresses. An der Konkurrenz dürfen sich alle deutschen und deutsch-österreichischen Komponisten beteiligen. Zugelassen werden noch nicht aufgeführte abendfüllende Opernwerke, welche einen deutschen bürgerlichen Stoff behan-

deln, wie er etwa in Goethes «Hermann und Dorothea» zum Ausdruck kommt. Auch Stoffe aus der neueren deutschen oder aus der preußischen Geschichte, seit Friedrich dem Großen (zum Beispiel Eleonore Prochaska), ebenso frei erfundene Stoffe sind willkommen. Die Werke sind portofrei in Partitur, Klavierauszug und Buch an den von dem Preisstifter mit der Durchführung des Preisausschreibens betrauten Oberregisseur der Leipziger Stadttheater, Herrn Albert Goldberg, bis längsten 1. Juli 1901 unter Beobachtung der üblichen Vorschriften einzusenden, über welche die im Druck vorliegenden Bestimmungen des Prof. Dr. Walter Simonschen Preisausschreibens nähere Auskunft geben. Diese Bestimmungen werden auf schriftliches Ansuchen von Herrn Oberregisseur Goldberg, Leipzig, Neues Theater, Interessenten unentgeltlich und portofrei übersandt. Das Preisrichteramt haben die folgenden Herren, die sich in der Bühnenwelt eines wohlbegründeten Rufes erfreuen, übernommen: Oberregisseur Anton Fuchs, München, Oberregisseur Math. Schön, Karlsruhe, Großh. Hoftheater, Oberregisseur Hofrat Harlacher, Stuttgart, Kgl. Hoftheater, Hofkapellmeister Aug. Klughardt, Dessau, Herzogl. Hoftheater, Königl. Kapellmeister Prof. Mannstädt, Wiesbaden, Kgl. Theater, Prof. Arno Kleffel, Köln, Stadttheater, und Oberregisseur Albert Goldberg, Leipzig, Stadttheater. Für die Herren Komponisten dürfte es von ganz besonderem Werte sein, daß die preisgekrönte Oper auch sofort aufgeführt werden wird und zwar am Leipziger Stadttheater.

*

Herr Dr. Erich Urban, unser bisheriger Musikkritiker

Von achtungswerter Seite ist ein lebhafter Protest erhoben worden gegen die Art, wie Herr Dr. Erich Urban vor vierzehn Tagen hier über Frau Carreño und Frau Haasters gesprochen hat. Es wurde gesagt, daß in einer Kunstkritik weder der Satz über die Arme der Frau Carreño noch der über die eheliche Liebe der Frau Haasters etwas zu tun habe. Die Entrüstung hat sich, wie es

scheint, auch gegen mich, den verantwortlichen Redakteur des «Magazins», gewandt, der solche Dinge in dem Blatte abdrucken lasse. Ich bin der Öffentlichkeit eine Erklärung schuldig. Herr Dr. Erich Urban kam vor einiger Zeit zu mir und ersuchte mich, seine kritische Laufbahn im «Magazin» beginnen zu dürfen. Die Arbeiten, die er mir zur Prüfung vorlegte, gefielen mir einigermaßen, und ich versuchte es mit ihm trotz seiner Jugendlichkeit nicht nur an Jahren. Anfangs ging es auch ganz gut. Seine Kritiken waren nicht schlecht und fanden einigen Beifall. Dieser Beifall gereichte dem jungen Manne zum Verderben. Er stieg ihm zu Kopfe. Seine Kritiken wurden dadurch nicht besser. Ich war genötigt, in der letzten Zeit den Rotstift den Manuskripten des Herrn Urban gegenüber in einer ungewöhnlichen Art wirken zu lassen. Was würden die beschwerdeführenden Herren Bos und Woldemar Sacks erst sagen, wenn ihnen vor Augen gekommen wäre, worüber mein Rotstift in den letzten Wochen ging! Nun erhält man laufende Kritiken im letzten Augenblicke vor Abschluß eines Blattes. Man muß sie in kurzer Zeit prüfen. Mein sonst gegenüber Herrn Urban waltender Rotstift versagte denn bei den gerügten Stellen. Ich übersah sie. Sie blieben deshalb stehen. Den Entschluß, Herrn Urbans Kritiken den Lesern des «Magazins» nicht weiter vorzuführen, hatte ich schon gefaßt, bevor die Beschwerde mir zukam. Heute erscheint der Schluß der letzten Kritik, die er noch für uns geschrieben hat.

Im übrigen kann ich nur sagen, daß ich bedauere, mich in Herrn Erich Urban geirrt zu haben, und daß ich vollständig auf Seiten seiner Ankläger stehe. Er hat sich leider dem Einflusse jener kritischen Art nicht entziehen können, die ich in meinem heutigen Leitartikel im Auge habe, und die ich scharf verurteile. Er ist in seiner Jugendlichkeit der Nachahmer schlechter Vorbilder geworden. Dieser Vorbilder sind genug vorhanden. Die Herren sind aber klug und wissen äußerlich Maß zu halten. Herr Urban hat sich auf solches Maß nicht verstanden. Er hat Fehler nicht bloß nachgeahmt, sondern sie in vergrößerter Form zur Anwendung gebracht. Er wollte recht amüsant sein, und, was er in dieser Absicht schrieb, wurde bloß taktlos.

Den Herren aber, die es nicht verzeihen können, daß mir der Rotstift einmal entglitten ist, wünsche ich, daß ihnen nie Schlimmeres passiert in ihrem Leben.

*

Zu einer Bekanntmachung *

Es besteht die Absicht, das Beiblatt des «Magazins für Literatur», die «Dramaturgischen Blätter», vom 1. Januar 1900 ab nicht mehr erscheinen zu lassen. Wir entsprechen damit einem sehr oft geäußerten Wunsche aus dem Leserkreise dieser Wochenschrift. Diese standen einer Beilage nicht sympathisch gegenüber, welche die speziellen Fragen der Bühne und der Dramaturgie behandelt. Die gegenwärtige Leitung hat bei Begründung der «Dramaturgischen Blätter» sich der Hoffnung hingegeben, daß im Kreise der Bühnenmitglieder und anderer, die dem Theater nahestehen, ein lebhaftes Interesse vorhanden sei für die Behandlung von Fragen der eigenen Kunst und ihren Zusammenhang mit den übrigen Kulturaufgaben. Die Erfahrung hat das nicht bestätigt, und die obige «Bekanntmachung» beweist neuerdings, daß die in dieser Richtung gehegten Hoffnungen auf keine Erfüllung rechnen können. Die regere aktive Beteiligung durch Mitarbeiterschaft aus dem Kreise der zur Bühne Gehörigen war nicht zu erreichen. Durch Veröffentlichungen wie die «Schiedsgerichtsverhandlungen des deutschen Bühnenvereins» wurde aber in dem Glauben, einem besonderen Stande zu dienen, die Geduld der übrigen Leser auf eine harte Probe gestellt. Diese Leser werden den Raum, den bisher solche pedantisch-juristische, langwierige und für Nicht-Bühnenmitglieder ganz interesselose Erörterungen einnahmen, lieber mit Dingen ausgefüllt sehen, die dem Gebiete der Literatur und Kunst angehören.

* Ich bringe hiermit zu allgemeiner Kenntnis, daß unsere kontraktliche Verbindung mit den «Dramaturgischen Blättern» zum 1. Januar 1900 von mir gekündigt worden ist.

Der Präsident des deutschen Bühnen-Vereins:
Graf von Hochberg

ZUM ABSCHIEDE

Länger als drei Jahre habe ich die Redaktion dieser Zeitschrift geführt. Ich ging im Juli 1897 mit den besten Erwartungen an meine Aufgabe. Meine Absicht war, ohne jede Konzession nach irgendeiner Richtung hin, einer bestimmten Welt- und Lebensanschauung Ausdruck zu geben und der Kunst und dem öffentlichen Leben der Gegenwart im Sinne dieser Anschauung zu dienen. Es widerstrebte mir, zur Erreichung meiner Ziele mich anderer Mittel zu bedienen als der inneren Kraft dieser Anschauung selbst, an deren Wert ich glaube und für die ich immer mein Leben einsetzen werde. Besonders widerstrebte es mir, Wirkung zu erzielen durch Gewinnung «klangvoller» Namen, die beim Publikum gut eingeführt sind, oder durch Ausnutzung sensationeller Vorkommnisse. Es war von vornherein meine Absicht, im Rahmen dieser Zeitschrift so lange für die von mir vertretene Sache einzutreten, als das durch deren Inhalt allein möglich ist. Höher als «klangvolle» Namen stand mir, neu aufstrebende, nach meiner Ansicht berechtigte Talente in die Öffentlichkeit einzuführen; einen besonderen Wert legte ich darauf, diejenigen zu Wort kommen zu lassen, die als einsam Kämpfende mit ihren Anschauungen wenig Aussicht hatten, diese anderswo auszusprechen.

Zu beurteilen, in welchem Grade ich diesen meinen Absichten entsprochen habe, darf ich ruhig den Unbefangenen unter den Lesern dieser Zeitschrift überlassen. An Zustimmung solcher, deren Urteil mir von höchstem Werte ist, hat es mir nicht gefehlt. Die Freunde, die ich meiner Sache erstehen sah, konnten mir eine vollkommene Genugtuung gewähren über manche Anfeindungen, die mir natürlich auch reichlich zuteil geworden sind.

Ich gab mich vom Anfang meiner Redaktionsführung an keiner Täuschung darüber hin, daß meine Absichten nur durch Opfer mannigfaltigster Art und, wie die Verhältnisse lagen, nur unter schweren Kämpfen zu erreichen seien. Ich darf sagen, daß ich drei Jahre willig der Sache wegen diese Opfer gebracht, diese Kämpfe auf mich genommen habe. Die Zustimmung so mancher Persön-

lichkeit, die mir schätzbar ist, hat mir über vieles hinweggeholfen. Länger diese Opfer zu bringen, übersteigt meine Kräfte.

Das «Magazin für Literatur» ist im Todesjahre Goethes begründet. Mehr als alles andere bezeugt die Tatsache, daß es bis heute sein Dasein behauptet hat, die Bedeutung dieses Daseins. Es wird unter anderer Führung weiter der Kunst, der Wissenschaft und dem öffentlichen Leben dienen.

Ich gebe die Leitung nicht leichten Herzens ab, denn ich war in den letzten drei Jahren, mehr als ich sagen will, mit dieser Zeitschrift verwachsen. Sie war mir eine Herzensangelegenheit, aber ich trete ohne Bitterkeit zurück. Ich habe das Bewußtsein, daß ich in der Weise gearbeitet habe, die mir allein möglich war. Ich trage das Gefühl in mir, daß meine Ziele eine innere Berechtigung haben, und daß ich Mittel und Wege auch weiterhin finden werde, diesen Zielen mein Leben zu widmen. Diejenigen, die durch diese Zeitschrift meine Freunde geworden sind, mögen hier den Ausdruck meines innigsten Dankes entgegennehmen. Eine innere Notwendigkeit hat mich durch meine Redaktionsführung mit manchem zusammengeführt, von dem mich ein äußerliches Ereignis, wie die Abgabe dieser Redaktionsführung, nicht mehr trennen kann.

Die beiden Herren, die mit voller, unverbrauchter Kraft an die Aufgabe herantreten, diese Zeitschrift weiter zu führen, sind ihren Lesern durch bewährte Mitarbeiterschaft bekannt. Johannes Gaulke, der feinsinnige und energische Kunstschriftsteller und Kritiker, und der nicht weniger zu schätzende Schriftsteller und Künstler Franz Philips werden sich dieser Aufgabe unterziehen. Ich lege die Führung in ihre Hände mit den besten Wünschen, daß ihnen reichlicher Erfolg beschieden sein möge. Ich aber kann nicht umhin, zu dem Dank, den ich allen mich unterstützenden Freunden sowie den Mitarbeitern und Freunden des «Magazins» von ganzem Herzen hier ausspreche, auch noch den an S. Cronbach und seinen Verlag hinzuzufügen, die mir mit wahrem Verständnis, mit Anteil an der Sache und Opferwilligkeit entgegengekommen sind. Daß der Verlag von diesem Hause weitergeführt wird, gereicht mir zur besonderen Befriedigung.

HINWEISE

Zu Seite

17 *Zur Einführung:* Rudolf Steiner, «Mein Lebensgang», Kapitel XXIV/XXV. Dornach 1925, 6. Auflage Dornach 1949.

18 *Freie literarische Gesellschaft:* Berlin. Gegründet 1890. Ehrenvorsitzender: Theodor Fontane. Vorsitzende: Otto Erich Hartleben und Rudolf Steiner.

Dramatische Gesellschaft: Berlin. Gegründet 1896. Vorstand: Otto Erich Hartleben, Dr. Bruno Wille, Hermann Sudermann, Dr. Ludwig Fulda, Otto Neumann-Hofer.

23 Das Hofburgtheater in Wien wurde 1741 durch Maria Theresia gegründet.

Das Deutsche Volkstheater in Wien wurde 1888–1889 erbaut und am 14. September 1889 eröffnet.

24 «Cornelius Voß», Lustspiel von F. von Schönthan. «Wilddiebe», Lustspiel in 4 Akten von Th. Herzl und Hugo Wittmann. «Der Flüchtling», Lustspiel in 1 Aufzug von Th. Herzl. «Die wilde Jagd», Lustspiel in 4 Aufzügen von Ludwig Fulda.

26 «Ein Fleck auf die Ehr» von Ludwig Anzengruber.

27 «Der Pfarrer von Kirchfeld», Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Anzengruber; «Die Rantzau», Charakterbild in 4 Aufzügen von Erckmann-Chatrian; «Der Hypochonder», Lustspiel in 4 Akten von Gustav von Moser; «Der Strohmann», Lustspiel in 1 Aufzug von A. Rembe; «Die Hochzeit von Valeni», Drama von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner.

34 Johannes Volkelt. Das erwähnte Werk erschien in Jena 1876.

35 *in diesen Blättern:* «Nationale Blätter», s. Quellennachweis der Zeitschriften, S. 15.

45/46 «*Moderne Dichtung*»*:* Monatsschrift für Literatur und Kritik. Redaktion: M. Constantin. Herausgeber: E. M. Kafka, 1. Jg., Brünn 1890.

47 «*Die Gesellschaft*»*:* Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik. Herausgeber: Michael Georg Conrad. Die Zeitschrift wurde 1885 in München von M. G. Conrad (Gnodstadt, Franken 1846–1927 München) begründet und war bis zur Jahrhundertwende das Organ aller revolutionären Literaturbestrebungen. Spä-

ter war Ludwig Jacobowski bis zu seinem Tode (1900) Mitherausgeber.

48 «*Dramaturgische Blätter*»: s. Quellennachweis der Zeitschriften, S. 15. *Deutscher Bühnenverein:* Berlin. Vereinigung deutscher Bühnenleiter, gegründet 1846.

66 *Schiller hat umsonst gesprochen:* Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen», in einer Reihe von Briefen, 22. Brief, wörtlich: «Darin aber besteht das eigentümliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.»

Goethe hat dieselbe Gesinnung: Faust II, 2. Akt, 2. Szene.

73 «*Der Kunstwart*»: München 1898, 11. Jahrg., Heft 9, S. 281: Sudermanns «Johannes» und die Theaterkunst.

76 *Fr. Th. Vischer:* «Das Schöne und die Kunst», Stuttgart und Berlin 1907, III. Aufl., S. 301/02.

85 *Ludwig Tieck:* Vgl.: Kritische Schriften II., III., IV. Band. Schriften II., III., IV., XI., XXVIII. Band. Dramaturgische Blätter III. Teil.

128 *Tante Voß:* «Vossische Zeitung» (Untertitel: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen), gegr. 1704, stellte 1936 ihr Erscheinen ein.

129 «Wissenschaftliche Kritik» von Hans Landsberg.

154 S. o. Hinweis zu S. 18.

162 «Cyrano von Bergerac» von Edmond Rostand (1898). «Das Vermächtnis» von Arthur Schnitzler (1898). «Mädchentraum», Spiel in 3 Akten von Max Bernstein. «Der Vielgeprüfte» von Wilhelm Meyer-Förster.

163 «Der Herr Ministerial-Direktor», Lustspiel in 3 Akten von Alexander Bisson und Ferdinand Carré, übersetzt von Ferdinand Groß. «Schmetterlingsschlacht», Komödie in 4 Akten von Hermann Sudermann.

181 «*Wilddiebe*»: s. o. Hinweis zu S. 24.

190 «Sprüche in Prosa», Goethes Werke, Naturwissenschaftliche Schriften, IV. Band, 2. Abtlg. (In Deutsche National-Literatur, 117. Band, Goethes Werke XXXVI/2), herausgegeben von Dr. Rudolf Steiner, Berlin und Stuttgart, o. J. (1897), VI. Abtlg.: Ethisches.

199 «*Kluge Käthe*»: Autor war nicht zu ermitteln.

208 «*Die Journalisten*»: Lustspiel von Gustav Freytag, 1853.

Hinweise zum Text

Zu Seite

17 *Zur Einführung:* Rudolf Steiner, «Mein Lebensgang», Kapitel XXIV/XXV. Dornach 1925, 6. Auflage Dornach 1949.

18 *Freie literarische Gesellschaft:* Berlin. Gegründet 1890. Ehrenvorsitzender: Theodor Fontane. Vorsitzende: Otto Erich Hartleben und Rudolf Steiner.

Dramatische Gesellschaft: Berlin. Gegründet 1896. Vorstand: Otto Erich Hartleben, Dr. Bruno Wille, Hermann Sudermann, Dr. Ludwig Fulda, Otto Neumann-Hofer.

23 Das Hofburgtheater in Wien wurde 1741 durch Maria Theresia gegründet.

Das Deutsche Volkstheater in Wien wurde 1888–1889 erbaut und am 14. September 1889 eröffnet.

24 «Cornelius Voß», Lustspiel von F. von Schönthan. «Wilddiebe», Lustspiel in 4 Akten von Th. Herzl und Hugo Wittmann. «Der Flüchtling», Lustspiel in 1 Aufzug von Th. Herzl. «Die wilde Jagd», Lustspiel in 4 Aufzügen von Ludwig Fulda.

26 «Ein Fleck auf die Ehr» von Ludwig Anzengruber.

27 «Der Pfarrer von Kirchfeld», Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Anzengruber; «Die Rantzau», Charakterbild in 4 Aufzügen von Erckmann-Chatrian; «Der Hypochonder», Lustspiel in 4 Akten von Gustav von Moser; «Der Strohmann», Lustspiel in 1 Aufzug von A. Rembe; «Die Hochzeit von Valeni», Drama von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner.

34 Johannes Volkelt. Das erwähnte Werk erschien in Jena 1876.

35 *in diesen Blättern:* «Nationale Blätter», s. Quellennachweis der Zeitschriften, S. 15.

45/46 *«Moderne Dichtung»:* Monatsschrift für Literatur und Kritik. Redaktion: M. Constantin. Herausgeber: E. M. Kafka, 1. Jg., Brünn 1890.

47 *«Die Gesellschaft»:* Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik. Herausgeber: Michael Georg Conrad. Die Zeitschrift wurde 1885 in München von M. G. Conrad (Gnodstadt, Franken 1846–1927 München) begründet und war bis zur Jahrhundertwende das Organ aller revolutionären Literaturbestrebungen. Spä-

ter war Ludwig Jacobowski bis zu seinem Tode (1900) Mitherausgeber.

48 *«Dramaturgische Blätter»:* s. Quellennachweis der Zeitschriften, S. 15. *Deutscher Bühnenverein:* Berlin. Vereinigung deutscher Bühnenleiter, gegründet 1846.

66 *Schiller hat umsonst gesprochen:* Schiller, «Über die ästhetische Erziehung des Menschen», in einer Reihe von Briefen, 22. Brief, wörtlich: «Darin aber besteht das eigentümliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt.»

Goethe hat dieselbe Gesinnung: Faust II, 2. Akt, 2. Szene.

73 *«Der Kunstwart»:* München 1898, 11. Jahrg., Heft 9, S. 281: Sudermanns «Johannes» und die Theaterkunst.

76 *Fr. Th. Vischer:* «Das Schöne und die Kunst», Stuttgart und Berlin 1907, III. Aufl., S. 301/02.

85 *Ludwig Tieck:* Vgl.: Kritische Schriften II., III., IV. Band. Schriften II., III., IV., XI., XXVIII. Band. Dramaturgische Blätter III. Teil.

128 *Tante Voß:* «Vossische Zeitung» (Untertitel: Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen), gegr. 1704, stellte 1936 ihr Erscheinen ein.

129 «Wissenschaftliche Kritik» von Hans Landsberg.

154 S. o. Hinweis zu S. 18.

162 «Cyrano von Bergerac» von Edmond Rostand (1898). «Das Vermächtnis» von Arthur Schnitzler (1898). «Mädchentraum», Spiel in 3 Akten von Max Bernstein. «Der Vielgeprüfte» von Wilhelm Meyer-Förster.

163 «Der Herr Ministerial-Direktor», Lustspiel in 3 Akten von Alexander Bisson und Ferdinand Carré, übersetzt von Ferdinand Groß. «Schmetterlingsschlacht», Komödie in 4 Akten von Hermann Sudermann.

181 *«Wilddiebe»:* s. o. Hinweis zu S. 24.

190 «Sprüche in Prosa», Goethes Werke, Naturwissenschaftliche Schriften, IV. Band, 2. Abtlg. (In Deutsche National-Literatur, 117. Band, Goethes Werke XXXVI/2), herausgegeben von Dr. Rudolf Steiner, Berlin und Stuttgart, o. J. (1897), VI. Abtlg.: Ethisches.

199 *«Kluge Käthe»:* Autor war nicht zu ermitteln.

208 *«Die Journalisten»:* Lustspiel von Gustav Freytag, 1853.

225 *«Die Einzige», «Aschermittwoch»:* Autor war nicht zu ermitteln.

291 *Echt wie ein weiblicher Trast:* s. Seite 195.

307/08 J. G. Fichte: «Über die Bestimmung des Gelehrten.» Dritte Vorlesung.

334 *Goethe:* Italienische Reise, Rom, den 28. Januar 1787: «... Die zweite Betrachtung beschäftigt sich ausschließlich mit der Kunst der Griechen und sucht zu erforschen, wie jene unvergleichlichen Künstler verfuhren, um aus der menschlichen Gestalt den Kreis der göttlichen Bildung zu entwickeln, welcher vollkommen abgeschlossen ist, und worin kein Hauptcharakter so wenig als die Übergänge und Vermittlungen fehlen. Ich habe eine Vermutung, daß sie nach eben den Gesetzen verfuhren, nach welchen die Natur verfährt und denen ich auf der Spur bin. Nur ist noch etwas anderes dabei, das ich nicht auszusprechen wüßte.»

365 *«Tugendhof»:* Autor war nicht zu ermitteln.

406 *da besuchte ich auch einen hervorragenden Kunsthistoriker:* vermutlich Herman Grimm.

411 «Eva», Schauspiel von Richard Voß, 1889.

434 Die Schlierseer waren eine Theatergruppe Schlierseer Bauern unter Leitung von Xaver Terofal, die auf ihren Gastspielreisen oberbayrische Volksstücke aufführte; gegründet wurde sie im Jahr 1891 von Konrad Dreher.

438 «Florian Geyer»: Vorspiel, I. und III. Akt.

Einige Aufsätze aus dem Gebiet der Literatur und Ästhetik, welche in Heft 3 und Heft 11 der «Veröffentlichungen aus dem literarischen Frühwerk» abgedruckt wurden, erscheinen nunmehr nicht in diesem, sondern in dem entsprechenden Bande der «Gesammelten Aufsätze» innerhalb der Rudolf Steiner-Gesamtausgabe.

Kurze biographische Angaben

soweit sie noch feststellbar waren

Alexander, Richard (Berlin 1852–1923 München), Schauspieler und Leiter des Residenz-Theaters von 1904–1912.

Allers, Christian Wilhelm (Hamburg 1857–1915 Karlsruhe), Maler und Zeichner.

Altenberg, Peter (Ps. für Richard Engländer) (Wien 1859–1919 ebenda), Schriftsteller.

Andò, Flavio (Palermo 1851–1915 Marina di Pisa), italienischer Schauspieler.

Anzengruber, Ludwig (Wien 1839–1889 ebenda), Bühnendichter und erzählender Schriftsteller, war von 1858–1867 Schauspieler, knüpfte mit seinen Bühnendichtungen an das Wiener Volksstück an.

Aristophanes (von Athen) (um 450–385 v. Chr.), von seinen 44 Komödien sind außer Bruchstücken 11 erhalten.

Bahr, Hermann (Linz 1863–1934 München), Schriftsteller. «Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle» 1886, «Die neuen Menschen», Drama, 1887. Gab 1890 mit Otto Brahm und Arno Holz die «Freie Bühne» (Neue Rundschau) heraus.

Barsescu, Agathe (Bukarest 1858–1939 ebenda), Schauspielerin.

Bauernfeld, Eduard von (Wien 1802–1890 ebenda), fruchtbarster Bühnendichter Österreichs.

Baumeister, Bernhard (Posen 1828–1917 Baden bei Wien), seit 1852 Schauspieler am Burgtheater, später Regisseur.

Bayer, Josef (Prag 1827–1910 Wien), Schriftsteller.

Benedix, Roderich (Leipzig 1811–1873 ebenda), Lustspieldichter, zuerst Schauspieler und Bühnenleiter, seine Stücke beherrschten durch Jahrzehnte das deutsche Theater.

Berg, O. F. (Ps. für Ottokar Franz Ebersberg), (Böbling bei Wien 1833 bis 1886 ebenda), schrieb seit 1855 für die Wiener Vorstadttheater über 150 Possen, Parodien, Lustspiele.

Berger, Dr. Alfred Freiherr von (Wien 1853–1912 ebenda), vom November 1887 bis Januar 1890 artistischer Sekretär des Burgtheaters. 1910 Direktor des Hofburgtheaters in Wien. – Über Berger als Schriftsteller, besonders über seine Novelle «Hofrat Eysenhardt», äußerte

sich Rudolf Steiner später ausführlich in dem Vortragszyklus «Über Schicksalsbildung und Leben nach dem Tode», 5. Vortrag. Dornach 1960.

Bernstein, Max (Fürth 1854–1925 München), Rechtsanwalt, schrieb in den Jahren 1881–1920 eine grössere Anzahl Bühnendichtungen, meist leichter Art.

Bertens, Rosa (Konstantinopel 1860–1934 Berlin), Charakterdarstellerin, Schülerin Sonnenthals in Wien, wirkte in Berlin am Lessingtheater (1899) und später am Deutschen Theater.

Bierbaum, Otto Julius (Grünberg i. Schl. 1865–1910 Dresden), Schriftsteller, einer der Führer der sog. «Moderne».

Birch-Pfeiffer, Charlotte (Stuttgart 1800–1868 Berlin), Schauspielerin und Bühnenschriftstellerin, hat zahlreiche nach Romanen bearbeitete Bühnenstücke geschrieben.

Bischoff, Heinrich (Montzen in Belgien 1867–1940 Aachen), Schriftsteller.

Bisson, Alexandre (Briouze, Orne 1848–1912 Paris), Lustspieldichter.

Björnson, Björn (Kristiania, Oslo 1859–1942 ebenda), Sohn von Björnstjerne Björnson. Schauspieler, Regisseur und Schriftsteller, war 1899 bis 1907 Direktor des Nationaltheaters in Oslo, 1908–1909 des Hebbeltheaters in Berlin.

Blumenthal, Oskar (Berlin 1852–1917 ebenda), Schriftsteller, gründete 1888 das Lessing-Theater in Berlin, das er bis 1897 leitete.

Boettcher, Hermann (Königsberg 1866–1935 am Röblingsee bei Fürstenberg/Mecklenburg), Schauspieler.

Bonn, Ferdinand (Donauwörth 1861–1933 Berlin), Schauspieler, Theaterdirektor und Verfasser einer Reihe von Dramen, die während seiner Direktionszeit am Berliner Theater (1905–1907) zur Aufführung gelangten. Mitglied des Wiener Burgtheaters von 1891–1896, vorher am Hoftheater in München. Virtuosenhafter Darsteller, der auch während der obenerwähnten Direktionstätigkeit die Spezialität des Kriminalstückes (Sherlock-Holmes-Komödie) auf der Bühne einführte. Trat in Berlin an den verschiedensten Bühnen auf, auch im Zirkus Schumann.

Borngräber, Otto (Stendal 1874–1916 Lugano), Schriftsteller, war in Berlin eine Zeitlang Dramaturg.

Bourget, Paul (Amiens 1852–1935 Paris), Schriftsteller.

Brahm, Otto (Hamburg 1856–1912 Berlin), Bühnenleiter und Literaturforscher, gründete mit anderen 1889 die Freie Bühne in Berlin, lei-

tete seit 1892 das Deutsche Theater, seit 1904 das Lessing-Theater. Er schrieb u. a. «Das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts», «Heinrich von Kleist».

Brandes, Georg (Kopenhagen 1842–1927 ebenda), dänischer Kritiker.

Brieux, Eugène (Paris 1858–1932 ebenda), Bühnenschriftsteller.

Brociner, Marco (*Jassy 1852), Journalist und Schriftsteller, 1888 am «Wiener Tageblatt».

Bülow, Frieda Freiin von (Berlin 1857–1909 Dornburg bei Jena), Schriftstellerin.

Bulthaupt, Heinrich (Bremen 1840–1905 ebenda), Hauptwerk: «Dramaturgie des Schauspiels», 4 Bde., außerdem: «Dramaturgie der Oper», 2 Bde.

Burckhard, Max (Korneuburg, Niederösterreich 1854–1912 Wien), Schriftsteller, Privatdozent für Privatrecht in Wien, dann Beamter im Kultusministerium.

Butze-Beermann, Nuscha (Johanna) (Berlin 1860–1913 ebenda), Schauspielerin, übernahm mit ihrem Gatten (G. Beermann) 1898 das Neue Theater in Berlin und kam 1902 an das Kgl. Schauspielhaus.

Carrière, Moriz (Griedel, Hessen 1817–1895 München), Schriftsteller.

Claassen, Ria, Vortragskünstlerin und Vortragende in Berlin.

Conrad-Schlenther, Paula (Wien 1862–1938 Berlin-Friedenau), folgte ihrem Gatten, dem zum Direktor des Hofburgtheaters ernannten Paul Schlenther, nach Wien. Seit 1910 in Berlin am Staatlichen Schauspielhaus. Theodor Fontane sagte von ihr, daß diese «Natur» die Besten in den Schatten stelle.

Devrient, Max (Hannover 1857–1929 Wien), Schauspieler und Regisseur.

Dingelstedt, Franz Freiherr von (Halsdorf, Oberhessen 1814–1881 Wien), Theaterleiter und Schriftsteller.

Dörmann, Felix (Ps. für Felix Biedermann) (Wien 1870–1928 ebenda), Schriftsteller.

Donnay, Maurice (Paris 1860–1945), Dramatiker.

Dreyer, Max (Rostock 1862–1946 Göhren auf Rügen), Schriftsteller.

Droescher, Dr. Georg (Puschkau in Schlesien 1854–nach 1943), Regisseur, Schauspieler und Dichter. Leiter des Staatstheater-Museums in Berlin. Auch als Rezitator lateinischer und griechischer Dichtungen tätig.

Du Bois-Reymond, Emil (Berlin 1818–1896 ebenda), Physiologe.

Dumont, Louise (Köln 1862–1932 Düsseldorf), Schauspielerin und Theaterleiterin. 1904 gründete sie das Düsseldorfer Schauspielhaus, das am 28. Oktober 1905 eröffnet wurde und dessen Leitung sie zusammen mit ihrem Gatten, Gustav Lindemann, hatte; später rief sie eine Schauspielschule ins Leben.

Duse, Eleonora (Vigevano [Pavia] 1859–1924 Pittsburg, Pa.), Schauspielerin.

Eberty, Paula (1869–1929 Berlin), Mitglied des Berliner Lessing-Theaters unter der Ära Otto Brahm, war mit dem 1928 verstorbenen Berliner Kritiker Prof. Alfred Klaar verheiratet.

Echegaray, José (Madrid 1832–1916 ebenda), spanischer Schriftsteller, schrieb für die spanische Bühne mehr als 60 Stücke, wovon ein Teil auch ins Deutsche übertragen wurde.

Elbogen, Friedrich (Prag 1854–1909 Wien), Advokat, betätigte sich literarisch.

Erckmann-Chatrian, Gemeinschaftsname der Romandichter Emile Erckmann (Pfalzburg 1822–1899 Lunéville) und Alexandre Chatrian (Soldatenthal, Lothringen 1826–1890 Villemomble bei Paris).

Ernst, Otto (Ps. für O. E. Schmidt) (Ottensen bei Hamburg 1862–1926 Groß-Flottbeck), zuerst Lehrer, dann Schriftsteller, von seinen Bühnenstücken hatte besonderen Erfolg «Flachsmann als Erzieher».

Ernst, Paul (Elbingerode i. H. 1866–1933 St. Georgen a. d. Stiefing, Steiermark), Schriftsteller, anfangs Journalist, bis 1905 Dramaturg des Düsseldorfer Schauspielhauses, begründete seine Stilanschauungen in «Der Weg zur Form» (1906).

Finne, Gabriel (Bergen 1866–1899 Oslo), norwegischer Schriftsteller, vertrat einen radikalen Naturalismus.

Förster, Dr. August (Lauchstädt am Semmering 1828–1889 am Semmering), Schauspieler und Regisseur. Direktor des Burgtheaters vom 1. November 1888 bis zu seinem Tode.

Fontane, Theodor (Neuruppin 1819–1898 Berlin), Dichter, 1860–1870 Redakteur an der «Neuen Preußischen Zeitung», Theaterkritiker für die «Vossische Zeitung» 1870–1890. «Causerien über Theater.»

Formes, Ernst (Mülheim am Rhein 1841–1898 Berlin), Schauspieler.

Formes, Margarete (Berlin 1869–1942), Lehrerin der Schauspielkunst.

Franke, Carl (Weimar 1847–1911), Schauspieler.

Frauendorfer, Marie (Wien 1868–1941 Karlsruhe), Schauspielerin am Berliner Residenz-Theater (1890) und später am Deutschen Theater.

Friedmann, Siegismund (Jassy 1852–1917), Literaturhistoriker.

Froböse, Willy (Gütersloh in Westfalen 1864–1912 Berlin), Charakterdarsteller, 1899–1909 am Dresdner Hoftheater, vorher am Berliner Wallner-Theater, 1909–1912 am Lessing-Theater in Berlin unter Otto Brahm. 1890–1891 am Meininger Hoftheater.

Fulda, Ludwig (Frankfurt a. M. 1862–1939 Berlin), Dichter und Schriftsteller, besonders erfolgreich mit seinen Lustspielen, guter Übersetzer.

Ganghofer, Ludwig (Kaufbeuren 1855–1920 Tegernsee), Schriftsteller.

Gessner-Sommerstorff, Teresina (* 1865 Vicenza, Italien; nur bis 1921 verfolgbar), tragische Liebhaberin, 1885–1894 am Deutschen Theater in Berlin unter der Direktion von L'Arronge, 1894–1899 am Berliner Theater, 1899–1904 am Deutschen Theater unter Otto Brahm, zog sich dann von der Bühne zurück. Verheiratete sich 1888 mit Otto Sommerstorff (s. d.).

Grabbe, Christian Dietrich (Detmold 1801–1836 ebenda), Dichter. Auf Einladung Immermanns versuchte er sich in Düsseldorf als Theaterkritiker.

delle Grazie, Marie Eugenie (Weißkirchen, Ungarn 1864–1931 Wien), Dichterin. S. a. Rudolf Steiner, Mein Lebensgang, Kapitel VII., Dornach 1925, 6. Auflage Dornach 1949.

Grillparzer, Franz (Wien 1791–1872 ebenda). Vermischte Schriften, 1847: Vom Hofburgtheater. Nach langjähriger Zurückweisung verschaffte dem Halbvergessenen in den 50er Jahren Heinrich Laube als Direktor des Wiener Hofburgtheaters bleibende Geltung auf der deutschen Bühne.

Groß, Jenny (Abary-Szanto, Ungarn 1863–1904 Berlin). Schauspielerin.

Grube, Dr. Max (Dorpat 1854–1934 Meiningen), Charakterdarsteller und Regisseur, aus der Schule des Meininger Hoftheaters hervorgegangen, 1889–1906 Direktor am Berliner Kgl. Schauspielhaus, 1910–1914 Intendant des Hoftheaters in Meiningen. 1915 Direktor des Schauspielhauses in Hamburg. Um die Jahrhundertwende war er Mitbegründer des Rheinischen Goethe-Vereins für die Festspiele in Düsseldorf und leitete 1900 dort die Schiller-Festspiele. War auch dramaturgisch hervorragend tätig und schrieb u. a. die «Geschichte der Meininger» (1926).

Guthery, Franz (Bozen 1850–1900 Berlin), Komiker.

Haase, Friedrich (Berlin 1825–1911 ebenda). Als Schüler Ludwig Tiecks begann er seinen Weg auf der Bühne 1846 in Weimar am Hoftheater und beendete seine bedeutende künstlerische Laufbahn, die ihn auf seinen Gastspielreisen auch durch die Vereinigten Staaten Nordamerikas bis nach Kalifornien führte, nach fünfzigjährigem Wirken 1896.

Halbe, Max (Güttland bei Danzig 1865–1944 Neu-Ötting bei München), Dichter.

Hanslick, Eduard (Prag 1825–1904 Wien), Schriftsteller; Musikkritiker.

Hanstein, Adalbert von (Berlin 1861–1904 Hannover), Dichter und Schriftsteller, seit 1903 Professor an der Technischen Hochschule in Hannover.

Harden, Maximilian (ursprünglich Witkowski), (Berlin 1861–1927 Montana-Vermala, Schweiz), Schriftsteller.

Hardt, Ernst (Graudenz 1876–1947 Ischenhausen bei Augsburg), Dichter, 1919–1924 Generalintendant des National-Theaters in Weimar, dann in gleicher Stellung in Köln.

Hart, Julius (Münster 1859–1930 Berlin), Schriftsteller, gab mit seinem Bruder Heinrich Hart eine «Geschichte der Weltliteratur und des Theaters» heraus.

Hartleben, Otto Erich (Klausthal 1864–1905 Salò am Gardasee), Schriftsteller, einen seiner stärksten Erfolge hatte er mit der Offizierstragödie «Rosenmontag»; gab mit Rudolf Steiner zusammen ein «Goethe-Brevier» heraus. S. a. Rudolf Steiner, Mein Lebensgang, Kapitel XVI (s. o.).

Hartmann, Helene, geb. Schneeberger (Mannheim 1845–1898 Wien), 1867 bis zu ihrem Tode Schauspielerin am Burgtheater.

Hauptmann, Gerhart (Salzbrunn, Schlesien 1862–1946 Agnetendorf), Dichter.

Hausner, Bertha (Olmütz 1869–1932 Berlin), Schauspielerin.

Hebbel, Friedrich (Wesselburen, Holstein 1813–1863 Wien), Dichter.

Hegeler, Wilhelm (Varel i. Oldenburg 1870–1943 Ischenhausen), Romanschriftsteller.

Heiberg, Gunnar (Oslo 1857–1929 ebenda), Schriftsteller und Journalist, 1884–1888 Regisseur in Bergen. «König Midas» erschien 1890.

Heine, Carl (Halle 1861–1927 Berlin), Dramaturg, Oberspielleiter, Theaterhistoriker und Dramatiker.

Heiske, Eugen (Stettin 1859–1930 ebenda), Schauspieler.

Hennequin, Maurice (Liège 1863–1926 Montreux), Schriftsteller.

Herbart, Johann Friedrich (Oldenburg 1776–1841 Göttingen), Philosoph.

Hertzka, Theodor (Pest 1845–1924 Wiesbaden), Nationalökonom, gab die «Zeitschrift für Staats- und Volkswirtschaft» heraus.

Herzl, Theodor (Budapest 1860–1904 Edlach, Niederösterreich), Jurist und Schriftsteller, Hauptvertreter des politischen Zionismus, inaugurierte die zionistischen Weltkongresse.

Hevesi, Ludwig (Heves 1843–1910 Wien), deutsch-ungarischer Schriftsteller, 1875 Schriftleiter des «Fremdenblattes» in Wien.

Heyse, Paul (Berlin 1830–1914 München), in Drama, Roman, Novelle, Lyrik gleich bedeutsam. «Jugenderinnerungen und Bekenntnisse» 1900, «Die schlimmen Brüder», Schauspiel, 1891.

Hirschfeld, Georg (Berlin 1873–1942 München-Großhadern), Schriftsteller, schrieb naturalistische Dramen, gab seine Erinnerungen an Otto Brahm mit dessen Briefen heraus (1925).

Hirschfeld, Leo (Ps. Leo Feld) (Augsburg 1869–1924 Florenz), Schriftsteller, war Dramaturg und Regisseur am Hoftheater in Braunschweig, in Wien an der «Neuen Wiener Bühne».

Hochenburger, *Anna von (* um 1860, † etwa 1906), Schauspielerin.*

Hofmannsthal, Hugo von (Wien 1874–1929 Rodaun bei Wien), Dichter.

Hohenfels, Stella von (Florenz 1857–1920 Wien), debutierte 1873 am Berliner Nationaltheater und kam dann sogleich ans Wiener Hofburgtheater unter Adolf Wildbrandt, der ihr künstlerischer Förderer wurde. Seit 1889 war sie mit Alfred Freiherrn von Berger verheiratet.

Holz, Arno (Rastenburg, Ostpreußen 1863–1929 Berlin), Dichter, mit der Schrift «Revolution der Lyrik» (1899) bekämpfte er die überlieferte Verskunst und stellt die neue Form unter Beweis im «Phantasus» (1898–1899).

Hopfen, Hans von (München 1835–1904 Großlichterfelde), Schriftsteller.

Ibsen, Henrik (Skien 1828–1906 Oslo), Dichter.

Jacobowski, Ludwig (Strelno, Prov. Posen, 1868–1900 Berlin), Dichter, Mitherausgeber der Zeitschrift «Die Gesellschaft», veröffentlichte Gedichtsammlungen, gab die Volksliedersammlung «Aus deutscher Seele» (1899) heraus und die romantische Anthologie «Die blaue Blume» (mit F. v. Oppeln-Bronikowski), Begründer der Gesellschaft «Die

Kommenden» in Berlin. S. a. Rudolf Steiner, Mein Lebensgang, Kapitel XXIX (s. o.).

Jacobson, Benno (Berlin 1859–1912 ebenda), Schriftsteller.

Janitschek, Maria (Mödling bei Wien 1859–1927 München), Schriftstellerin.

Jantsch, Heinrich (Wien 1845–1899), Schauspieler, Schriftsteller und Theaterdirektor.

Janvier de la Motte, A. (Ps: Beauvallon) (Angers 1852–1905 Paris), Schriftsteller.

Jarno, Josef (Budapest 1866–1932 Wien), Schauspieler und Theaterleiter. 1899 verheiratete er sich mit der Schauspielerin Hansi Niese.

Kainz, Josef (Wieselburg, Ungarn 1858–1910 Wien), 1877–1880 in Meiningen am Hoftheater, bis 1883 in München am Hoftheater, wo Ludwig II. ihm seine Gunst zuwandte, dann in Berlin am Deutschen und Berliner Theater unter Barnay tätig, unterbrach seine Berliner Tätigkeit durch Gastspielreisen (u. a. Nordamerika), wurde von 1892 bis 1899 wiederum dem Deutschen Theater verpflichtet und folgte dann einer Berufung ans Wiener Burgtheater, wo er bis zu seinem Tode tätig war.

Kadelburg, Gustav (Budapest 1851–1925 Berlin), Verfasser von Lustspielen.

Karlweis, C. (Ps. f. Karl Weiß) (Wien 1850–1901 ebenda), Schriftsteller, Romane und Volksstücke mit Schilderungen des Wiener Kleinbürgertums.

Kellen, Tony (Anton) (Luxemburg 1869–1948 Hohenheim bei Stuttgart), Schriftsteller.

Kerr, Alfred (Ps. f. A. Kempner) (Breslau 1867–1948 Hamburg), Schriftsteller und Kritiker.

Kessler, Oskar (Detmold 1846–1923 Berlin), Schauspieler und Regisseur.

Keyserling, Graf Eduard von (Pelß-Paddermin, Kurland 1855–1918 München), Schriftsteller.

Kirchbach, Wolfgang (London 1857–1906 Bad Nauheim), Dichter und Kritiker, leitete 1888–1890 «Das Magazin für Literatur des In- und Auslandes».

Klein, Adolf (Wien 1847–1931 Berlin), Charakterspieler. Hauptkraft der Düsseldorfer Goethe-Festspiele. In einer Überschau vaterländischer Kultur und nationalen Lebens um die Jahrhundertwende, betitelt «Das goldene Buch des Deutschen Volkes», findet sich folgender Aus-

spruch von ihm: «Die Grenzen des Theaters sind am Schluß dieses Jahrhunderts über Gebühr erweitert, ja ich möchte sagen, gesprengt worden. Nicht alles, was im Leben geschieht, und nicht alles, was ein selbst geistvoller Mann denkt, eignet sich für die Bühne. Wir sind jetzt glücklich dahin gekommen, daß wir nicht mehr wissen, was auf der Bühne erlaubt oder unerlaubt, was schön oder häßlich, was wahr oder unwahr ist. Ich hoffe, das neue Jahrhundert wird Wandlung schaffen.»

Kökert, Alexander (Mannheim 1859–1926 ebenda), Schauspieler.

Köpke, Rudolf Anastasius (Königsberg in Preußen 1813–1870 Berlin), Geschichtsforscher. «Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen.»

Kramer, Leopold (Prag 1869–1942 Wien), Schauspieler und Oberregisseur am Deutschen Volkstheater in Wien, 1918–1927 Direktor des Deutschen Landestheaters in Prag.

Krastel, Friedrich (Mannheim 1839–1908 Wien), von 1865 bis zu seinem Tode Schauspieler, Lehrer und Regisseur am Burgtheater.

Kraußneck, Arthur (Ps. für Artur Müller) (Ballethen bei Insterburg 1856 bis 1941 Berlin), Schauspieler. Berlin (1884–1887) am Deutschen Theater unter L'Arronge, von 1888 unter Barnay am Berliner Theater, unter Otto Brahm am Lessing-Theater (1894–1895). Seit 1897 am Kgl. Schauspielhaus, dem späteren Staatstheater. Vorzüglicher Sprecher.

Landsberg, Hans (Breslau 1875–1920 Berlin), Schriftsteller, Theaterkritiker, Literarhistoriker.

Lange, Friedrich Albert (Wald bei Solingen 1828–1875 Marburg), Philosoph und Sozialpolitiker.

Langmann, Philipp (Brünn 1862–1931 Wien), Schriftsteller.

L'Arronge, Adolph (eig. Aronsohn) (Hamburg 1838–1908 Konstanz), Bühnenschriftsteller und Theaterleiter, gründete 1883 das Deutsche Theater in Berlin, das er bis 1894 leitete.

Laube, Heinrich (Sprottau 1806–1884 Wien), Theaterleiter und Schriftsteller, 1849–1867 künstlerischer Leiter des Burgtheaters. S. «Das Burgtheater» (1867) und «Das norddeutsche Theater» (1872).

Lautenburg, Siegmund (Budapest 1852–1918 Berlin), Schauspieler seit 1871, war seit 1887 Leiter des Residenz-Theaters in Berlin.

Leffler, Hermann (Quedlinburg 1864–1929 Berlin), Schauspieler.

Lehmann, Else (Berlin 1866–1940 Prag), Schauspielerin des Brahmschen Ensembles.

Lindau, Paul (Magdeburg 1839–1919 Berlin), Schriftsteller und Kritiker, leitete 1871–1881 die Wochenschrift «Die Gegenwart», 1878–1904 die Monatsschrift «Nord und Süd» (beide von ihm gegründet), war 1895–1899 Intendant am Hoftheater in Meiningen, dann (bis 1902) Leiter des Berliner Theaters, 1904–1905 des Deutschen Theaters in Berlin.

Lindner-Orban, Lucy (* St. Petersburg 1865), Schauspielerin am Hoftheater in Weimar, auch Vortragskünstlerin.

Lingen, Thekla (* Goldingen, Kurland 1866), 1880 Schauspielerin in Petersburg, schrieb Gedichte und Novellen.

Löwenfeld, Raphael (Posen 1854–1910 Charlottenburg), Theaterleiter und Schriftsteller, gründete und leitete 1894–1910 in Berlin in den Räumen des alten Wallner-Theaters das «Schiller-Theater» als Volkstheater mit wechselndem, aus klassischer und moderner Dramatik gemischtem Spielplan bei niedrigen Preisen in Form einer Aktiengesellschaft.

Loofs, Friedrich (Hildesheim 1858–1928 Halle), evangelischer Theologe, «Anti-Haeckel», Halle 1900.

Lorenzo, Tina di (Turin 1872–1930 Mailand), italienische Schauspielerin.

Lothar, Rudolf (Ps. f. Rudolf Spitzer) (* Budapest 1865), Schriftsteller, verfaßte zahlreiche Bühnenstücke; ferner «Das Wiener Burgtheater» (1900), «Henrik Ibsen» (1902), «Das deutsche Drama der Gegenwart» (1905).

Ludwig, Otto (Eisfeld 1813–1865 Dresden), Dichter.

Lueger, Karl (Wien 1844–1910 ebenda), österreichischer Politiker, 1875 im Wiener Gemeinderat, Demokrat, später Antisemit; 1897 Bürgermeister von Wien.

Maeterlinck, Maurice (Gent 1862–1949 Nizza), Dichter.

Marlitt, E. (Deckname für Eugenie John), (Arnstadt 1825–1887 ebenda), Romanschriftstellerin.

Martin, Paul, Leiter der Berliner Secessions-Bühne, früherer Schauspieler.

Matkowsky, Adalbert (Königsberg 1858–1909 Berlin), Schüler Oberländers, kam über Dresden (1877), Hamburg (1886) nach Berlin ans Kgl. Schauspielhaus (1889), dem er bis zu seinem Tode angehörte. Gab «Reiseskizzen» heraus, eine Autobiographie und bearbeitete spanische Dramen.

Mauthner, Fritz (Horitz bei Königgrätz 1849–1923 Meersburg am Bodensee), Schriftsteller und Sprachphilosoph.

Mayburg, Vilma von (geb. Szakolcza, Ungarn), Schauspielerin am Kgl. Schauspielhaus zu Berlin. Bühnenabschied 1918.

Medelsky, Lotte (Ps. f. Caroline Krauspe) (* 1880 Wien), Schauspielerin; lebt in Nußdorf am Attersee.

Mehring, Sigmar (Breslau 1856–1915 Berlin), Schriftsteller.

Meyer-Förster, Elsbeth (Breslau 1870–1902 Bozen), Schriftstellerin.

Mitterwurzer, Friedrich (Dresden 1844–1897 Wien), Schauspieler.

Moreto y Cabana, Augustin (Madrid 1618–1668 Toledo), schrieb zahlreiche durch Kompositionen und Charakteristik ausgezeichnete Dramen, seine Lustspiele gehören zu den besten des spanischen Theaters.

Müller, Ludwig Friedrich Hermann (Hannover 1860–1899 Berlin), Charakterspieler und Heldenvater. Freund von Josef Kainz.

Müller-Guttenbrunn, Adam (Guttenbrunn, Banat 1852–1923 Wien), Schriftsteller und Theaterleiter.

Negri, Ada (Lodi, Italien 1870–1945 Mailand), Dichterin.

Neuber, Friederike Caroline (Reichenbach im Vogtl. 1697–1760 Laubegast bei Dresden), gen. die «Neuberin». Sie kann als die Gründerin der deutschen Bühne betrachtet werden.

Neumann-Hofer, Otto (* Lappienen, Ostpreußen 1857), Schriftsteller und Theaterleiter.

Niemann-Raabe, Hedwig (Magdeburg 1844–1905 Berlin), Schauspielerin, heiratete 1871 den Wagnersänger Albert Niemann.

Nissen, Hermann (Dassow, Mecklenburg 1855–1914 Berlin), Schauspieler. Mitbegründer der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, deren Präsident er von 1892 –1901 und wiederum seit 1908 bis zu seinem Tode war; setzte sich für die sozialen Interessen der Schauspielerschaft ein.

Oberländer, Dr., Hans (* Prag 1870), Regisseur und Schriftsteller.

Olden, Hans (* Frankfurt am Main 1879), Schriftsteller. S. Rudolf Steiner: Briefe I, Dornach 1955.

Ompteda, Georg Freiherr von (Hannover 1863–1931 München), Offizier, seit 1892 freier Schriftsteller.

Pagay, Hans (* Wien 1845), Schauspieler am Deutschen Theater in Berlin von 1892 ab.

Pansa, Eugen (* Chemnitz 1847), Schauspieler.

Philippi, Felix (Berlin 1851–1921 ebenda), Schriftsteller.

Pinero, Sir Arthur Wing (London 1855–1934 ebenda), englischer Dramatiker, 1874–1881 Schauspieler am Lyzeum- und Haymarkettheater.

Pix, Margarete, Vortragskünstlerin in Berlin, im Bühnenjahrbuch 1939 als Mitglied der Theaterakademie in Karlsruhe aufgeführt.

Politz, Alice Maria (* Wien 1869), tragische Liebhaberin, seit 1889 am Dresdener Hoftheater, später Lektor für Redekunst an der Technischen Hochschule in Dresden.

Poppe, Rosa (Budapest 1867–1940 Zürich), gefeierte Heroine des Berliner Kgl. Schauspielhauses neben Matkowsky.

Pospischil, Maria (eigentl. Maria Vondrich) (* Prag 1864), Schauspielerin.

Prasch-Grevenberg, Auguste (Darmstadt 1862–1945), Schauspielerin, Ehrenmitglied des Meininger Hoftheaters, dem sie 1878–1890 angehörte.

Raimund, Ferdinand (Wien 1790–1836 Pottenstein, Niederösterreich), Schauspieler und Bühnendichter, 1813–1817 am Theater in der Josephstadt, bis 1830 am Leopoldstädter Theater in Wien als Darsteller lokal-komischer Rollen, schrieb Märchenspiele und Zauberpossen.

Reichel, Eugen (Königsberg in Preußen 1853–1916 Berlin), Schriftsteller; die hier erwähnte Schrift «Shakespeare-Literatur» erschien 1886.

Reicher, Emanuel (Bochnia, Galizien 1849–1924 Berlin), Charakterspieler des Brahmschen Ensembles, Bahnbrecher des naturalistischen Stils. Rezitator von Bedeutung, gründete die Reichersche Hochschule für dramatische Kunst in Berlin-Charlottenburg.

Reicke, Georg (Königsberg in Preußen 1863–1923 Berlin), Schriftsteller, anfänglich Jurist, 1903 zweiter Bürgermeister von Berlin.

Reimers, Georg (Altona 1860–1936 Wien), Schauspieler.

Reinhardt, Max (eigentl. Goldmann) (Baden bei Wien 1873–1943 New York), Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter. Folgende Theater wurden von ihm geleitet: «Schall und Rauch», das literarische Brettl in Berlin (1901), das im Jahre 1902 in das «Kleine Theater» umgewandelt wurde, 1905 als Nachfolger von Paul Lindau Deutsches Theater, 1906 Kammerspiele des Deutschen Theaters, das er 1920 seinem Mitarbeiter Felix Holländer übergab. 1915–1918 Volksbühne am Bülowplatz, 1918 Kleines Schauspielhaus, 1919 Grosses Schauspielhaus, der umgebaute Zirkus Schumann, 1924 wiederum Deut-

sches Theater, Kammerspiele, Komödie. Wien: Theater in der Josephstadt. Im Sommer: Salzburg, Festspiele, 1905 begründete Reinhardt die Schauspielschule des Deutschen Theaters.

Reinhold, Babette (eigentl. Maasch) (Hannover 1867–1940 Wien), verehelicht mit Max Devrient, 1887–1932 Schauspielerin am Burgtheater.

Reisenhofer, Maria (* Graz 1869), Schauspielerin.

Réjane, Gabrielle Charlotte (Paris 1857–1920 ebenda), Schauspielerin, Schülerin des Pariser Konservatoriums. Gastspielreisen in Spanien, Amerika und Deutschland (hauptsächlich als Madame Sans-Gêne). 1906 eröffnete sie ein eigenes Théâtre Réjane in Paris.

Retty-Albach, Rosa (Hanau 1875–1959), Schauspielerin.

Reuling, Carlot Gottfried (* Michelstadt, Odenwald 1861), Schriftsteller.

Richter, Eugen (Düsseldorf 1838–1906 Berlin), Politiker. Vertreter des extremsten Individualismus, bekämpfte alle Stärkung der Staatsgewalt, scharfer Gegner Bismarcks, aber auch der Sozialdemokratie.

Rickelt, Gustav (Dortmund 1862–1946 Wessobrunn), Schauspieler. Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen 1914–1927, die ihm ihre Entwicklung in erster Linie verdankt.

Rilke, Rainer Maria (Prag 1875–1926 Montreux), Dichter.

Ritter, Anna (Koburg 1866–1921 Marburg), Dichterin, ihre erste Sammlung «Gedichte» erschien 1898.

Rittner, Rudolf (Ober-Weißbach, Österr.-Schlesien 1869–1943 ebenda), Schauspieler des Brahmschen Ensembles, kreierte u. a. den Fuhrmann Henschel und Florian Geyer, zog sich 1907 von der Bühne zurück.

Robert, Emmerich (Pest 1847–1899 Würzburg), Schauspieler und Regisseur.

Ross, Stewart (* 1844), Jehovas gesammelte Werke, Original London 1887.

Rostand, Edmond (Marseille 1864–1918 Paris), Dichter, schrieb Versdramen, u. a. «L'Aiglon», dessen Titelrolle Sarah Bernhard darstellte.

Rovetta, Gerolamo (Brescia 1851–1910 Mailand), Schriftsteller.

Salzer, Marcell (St. Johann a. d. M. 1873–1930 Berlin-Lichterfelde), Vortragskünstler, besonders humoristischer Stoffe, gab das «lustige Salzerbuch» heraus.

Sandrock, Adele (Rotterdam 1864–1950 Berlin), Schauspielerin u. a. am Wiener Burgtheater und am Berliner Deutschen Theater unter Max Reinhardt; zuletzt Filmschauspielerin.

Sarrow, Lotti (* Rosenberg, Westpreußen 1877), Schauspielerin.

Sauer, Elise (* Danzig 1871), Schauspielerin.

Sauer, Oskar (Berlin 1856–1918 ebenda), Schauspieler des Brahmschen Ensembles.

Savits, Jocza (Törökbecse, Ungarn 1847–1915 München), Schauspieler und Regisseur, machte sich um die Begründung (1871) und Verwaltung der «Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen» verdient.

Schell, Hermann (Freiburg i. Br. 1850–1906 Würzburg), Professor, katholischer Theologe; seine Schriften wurden 1899 auf den Index gesetzt.

Scherer, Wilhelm (Schönborn, Niederösterreich 1841–1886 Berlin), Germanist, Literaturhistoriker.

Schlaf, Johannes (Querfurt 1862–1941 ebenda), Schriftsteller.

Schlenther, Paul (Insterburg 1854–1916 Berlin), Schriftsteller, Theaterleiter und in Berlin Theaterkritiker, gründete 1889 mit Otto Brahm den Verein «Freie Bühne».

Schmittlein, Ferdinande, Schauspielerin am Weimarer Hoftheater, später in Berlin und Wien.

Schneider-Nissen, Gisela (* 1870 Wien), Schauspielerin, Gattin von Hermann Nissen (s. d.).

Schnitzler, Arthur (Wien 1862–1931 ebenda), zunächst praktischer Arzt, später Schriftsteller.

Schönfeld, Franz (* 1853 Karlsruhe), Schauspieler und Regisseur.

Schönthan, Franz (Wien 1849–1913 ebenda), Verfasser von Lustspielen.

Scholz, Wilhelm von (* Berlin 1874), Schriftsteller.

Schramm, Anna (Reichenberg in Böhmen 1835–1916 Berlin), Schauspielerin am Kgl. Schauspielhaus.

Schreiner, Jakob (* Gaunersdorf, Niederösterreich 1854), Schauspieler am Burgtheater, Deklamator.

Schwarzkopf, Gustav (Wien 1853–1939 ebenda), Schriftsteller; literarischer Beirat des Burgtheaters.

Seebach, Marie (Riga 1834–1897 St. Moritz), Schauspielerin, begründete ihren Ruf als tragische Schauspielerin auf den Münchner Mustervorstellungen unter Dingelstedt (1854 und 1855), gastierte in Deutschland, Holland, Nordamerika, seit 1866 am Kgl. Schauspielhaus Berlin. Von 1854–1856 wirkte sie am Wiener Burgtheater.

Seldeneck, Hermann (* München 1864), Schauspieler.

Skowronnek, Richard (Schuiken, Ostpreußen 1862–1932 Hoeckenberg, Pommern), Schriftsteller.

Sommerstorff, Otto (eigentlich Otto Müller) (Krieglach in der Steiermark 1859–1934 Spital am Semmering), Schauspieler, wirkte von 1893 bis 1894 und von 1900–1906 am Deutschen Theater in Berlin, von 1894–1900 am Berliner Theater und von 1906–1921 am Kgl. Schauspielhaus. Der Künstler ist der Gatte der Schauspielerin Teresina Gessner.

Sonnenthal, Adolf, Ritter von (Budapest 1834–1909 Prag), seit 1854 Schauspieler, seit 1884 Oberregisseur, nach Adolf Wildbrandts Abgang im Jahre 1887 bis zum 2. November 1888 provisorischer Direktor des Burgtheaters.

Sorger, Josephine (* Wien 1878), Schauspielerin.

Sorma, Agnes (eigentlich Zaremba) (Breslau 1865–1927 Crownsend bei Prescott, Ariz.), die berühmte Vertreterin deutscher Schauspielkunst. Seit 1890 verheiratet mit dem venezianischen Grafen Mito von Minotto, betrat kaum vierzehnjährig zum ersten Male in Breslau die Bühne, Debut in Berlin 1883 im Deutschen Theater (unter L'Arronge). (Ibsen hat sie als die vollkommenste deutsche Darstellerin der «Nora» bezeichnet). Beisetzung im Waldfriedhof Wannsee bei Berlin Sommer 1927.

Specht, Richard (Wien 1870–1932), Dichter, Musikschriftsteller. S. a. Rudolf Steiner: Briefe I und II, Dornach 1953–1955.

Speidel, Ludwig (Ulm 1830–1906 Wien), Schriftsteller, Theaterkritiker, seit 1872 an der «Neuen Freien Presse», schrieb ein Werk über «Das Wiener Burgtheater».

Spielhagen, Friedrich (Magdeburg 1829–1911 Berlin-Charlottenburg), Schriftsteller.

Steiger, Edgar (Egelshofen, Schweiz 1858–1919 München), Schriftsteller.

Stockhausen, Franz Joseph Emanuel (* Hamburg 1865), Schauspieler.

Stratz, Rudolf (Heidelberg 1864–1936 Lambelhof am Chiemsee), Schriftsteller.

Sudermann, Hermann (Matzicken bei Heydekrug 1857–1928 Berlin), Schriftsteller. 1902 erschien von ihm «Verrohung in der Theaterkritik».

Sydow, Emma (* Frankfurt a. O. 1863), Schauspielerin.

Szafranski, Telesfor (Thorn 1865–1914 Frankfurt a. M.), Schriftsteller.

Thielscher, Guido (Königshütte 1859–1941 Bad Salzburg), Schauspieler, volkstümlicher Berliner Komiker, auch rezitatorisch tätig.

Tieck, Johann Ludwig (Berlin 1773–1853 ebenda), Dichter.

Trenner, Annie (* Baden bei Wien), Schauspielerin.

Trotha, Thilo von (Ribenz, Westpreußen 1851–1905 Berlin), Schriftsteller, vorher Offizier.

Tyrolt, Prof. Dr. Rudolf (Rottenmann in der Steiermark 1848–1929 Gutenstein in Niederösterreich), Nestor der österreichischen Schauspieler.

Uhl, Friedrich (Teschen, Schlesien 1825–1906 Mondsee, Oberösterreich), Chefredakteur der «Wiener Zeitung».

Viebig, Clara (Trier 1860–1952 Berlin), Dichterin.

Vischer, Friedrich Theodor (Ludwigsburg 1807–1887 Gmunden), Ästhetiker.

Vollmer, Arthur (Königsberg 1849–1927 Ballenstedt), Charakterkomiker, Liebling des Berliner Publikums, seit 1874 am Kgl. Schauspielhaus zu Berlin tätig; zog sich 1915 von der Bühne zurück.

Wagner, Adolf (Erlangen 1835–1917 Berlin), Nationalökonom.

Wagner, Carl (* Wien 1865), Schauspieler.

Wedekind, Frank (Hannover 1864–1918 München), Dichter, 1896 Mitarbeiter des «Simplicissimus», 1899–1900 wegen Majestätsbeleidigung in Festungshaft, 1901–1903 trat er im Münchner Künstlerkabarett «Die elf Scharfrichter» auf, 1904–1908 Gastspiele, und im Deutschen Theater in Berlin in den Hauptrollen seiner Stücke.

Weingartner, Felix von (Zara, Dalmatien 1863–1942 Winterthur), Dirigent und Schriftsteller.

Weiser, Karl (Alsfeld 1848–1913 Weimar), Schauspieler und Regisseur am Weimarer Hoftheater seit 1892.

Werther, Julius von (Rossla am Harz 1838–1910 München), Dramatiker und Bühnenleiter.

Widmann, Joseph Viktor (Mennowitz, Mähren 1842–1911 Bern), schweizerischer Dichter, 1868 Schuldirektor in Bern, 1880 Leiter der literarischen Beilage des «Bund».

Wiecke-Halberstedt, Alwine (* 1869 Hannover), Schauspielerin und Vortragskünstlerin.

Wiecke, Paul (Elberfeld 1864–1944 Dresden), Schauspieler, Regisseur und Schauspieldirektor in Dresden.

Winterstein, Eduard von (eigentl. Freiherr von Wangenheim), (* Wien 1871). Schauspieler, feierte am 1. Oktober 1959 sein 70jähriges Bühnenjubiläum. Mitglied des Deutschen Theaters in Ostberlin.

Witkowski, Georg (Berlin 1863–1939 Amsterdam), Mitarbeiter der Weimarer Goethe-Ausgabe.

Wolter, Charlotte (Köln 1834–1897 Hietzing bei Wien), Schauspielerin. Heinrich Laube entdeckte frühzeitig ihr Talent und engagierte sie 1862 an das Wiener Burgtheater. Verheiratet seit 1874 mit Graf Carl O'Sullivan.

Wolzogen, Ernst von (Breslau 1855–1934 Puppling), Erzähler und Lustspieldichter, gründete 1901 in Berlin das «Überbrettl», mit dem er in Deutschland viele Gastspiele veranstaltete.

Wüllner, Dr. Ludwig (Münster in Westfalen 1858–1938 Kiel), Schauspieler, Sänger und Rezitator.

Zacconi, Ermete (Reggio Emilia 1857–1948 Viareggio), italienischer Schauspieler.

Zickel, Dr. Martin (* 1876), Direktor der Komischen Oper in Berlin.

Namenregister

Abkürzung: W. = Werke

Nachweis der Zeitschriften

1889

«Deutsche Post» Berlin

Illustrierte Wochenschrift für die Deutschen aller Länder. Organ des «Warenhauses für deutsche Beamte» und für die Veröffentlichungen des «Deutschen Offiziervereins». Schriftleitung: Otto Lohr. Verlag «Deutsche Post».

1889/1890

«Nationale Blätter» Wien

Organ des deutschen Vereins in Wien. Herausgeber und verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Friedrich Sueti. Druck von Friedrich Kaiser, Wien.

1893

«Literarischer Merkur» Weimar

Kritisches und bibliographisches Wochenblatt. Verlag von Hermann Weißbach. Redaktion: Curt Weißbach.

1894 und 1896

«Deutschland» Zeitung Weimar

Tag- und Gemeinde-Blatt. Verantwortlicher Redakteur: Paul Böhler. Verlag der Panseschen Verlagshandlung.

1895/1896

«Das Magazin für Literatur» Berlin

1832 begründet von Joseph Lehmann. Herausgegeben von Otto Neumann-Hofer. Verantwortlicher Redakteur: Paul Schettler. Verlag von Conrad Skopnik in Berlin.

1897

«Das Magazin für Literatur» Berlin

Herausgegeben von Rudolf Steiner und Otto Erich Hartleben. Verantwortlicher Redakteur: Dr. Rudolf Steiner, Berlin. Verlag von Emil Felber in Weimar.

1898

«Das Magazin für Literatur» Berlin und Weimar

Herausgegeben von Rudolf Steiner, Otto Erich Hartleben und Moriz Zitter. Verantwortlicher Redakteur: Dr. Rudolf Steiner, Berlin. Verlag von Emil Felber in Weimar, von Oktober ab: Siegfried Cronbach in Berlin.

1898 / 1899

«Dramaturgische Blätter» Berlin und Weimar

von Oktober 1898 ab: *Berlin.* Organ des Deutschen Bühnenvereins. Beiblatt zum «Magazin für Literatur». Verantwortlicher Redakteur: Dr. Rudolf Steiner, Berlin. Verlag von Emil Felber in Weimar, von Oktober 1898 ab: Siegfried Cronbach in Berlin.

1899 / 1900

«Das Magazin für Literatur» Berlin

Herausgegeben von Rudolf Steiner, Otto Erich Hartleben und Moriz Zitter, von Dezember 1899 ab von Rudolf Steiner und Otto Erich Hartleben, und vom März 1900 ab von Rudolf Steiner. Verantwortlich für den redaktionellen Teil: Dr. Rudolf Steiner. Verlag Siegfried Cronbach in Berlin.

Bibliographischer Nachweis bisheriger Ausgaben

1. Auflage als Veröffentlichungen aus dem literarischen Frühwerk
Heft 3, 5, 9 (in Band I) und 11 (Band II)
Dornach 1938–1946
Herausgegeben von der Sektion für Redende und Musikalische Künste
der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft Dornach
durch Edwin Froböse und Werner Teichert

Rudolf Steiner Gesamtausgabe

2. Auflage, Dornach 1960
Herausgegeben durch Edwin Froböse und Werner Teichert